دراسات في القصة العربية الحديثة

أصولها اتجاهاتها أعلامها

دكتور
محمد زغلول سلام
أستاذ كرسي اللغة العربية وآدابها
جامعة الاسكندرية

الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزى وشركاه



بسم الله الرحمن الرحيم

«ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا»

- قرآن كريم -

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

أقدم فى هذه الدراسة عرضاً لفن القصة فى أدبنا الحديث ، وتحليلا للعناصر التى اعتمدت عليها فى نشأتها ، القديم منها الذى يمد إلى تراثنا القديم ، والحديث الذى أخذت بأسبابه من الآداب الغربية الحديثة ، كما أخذ غيرها من الانواع الأدبية الأخرى كالشعر والمقال والدراسة والنقد .

وطبيعى أن أقدم بلمحات عن فن القصة فى الآداب العالمية الحديثة ، ثم أتناول تطور فن القصة العربية فى مصر ، وكانت معالم هذا الفن قد تبلورت ، وظهر من كتابها جماعة عرفوا فى الوطن العربى والعالم الغربى ببراعتهم فى القصة ، وتناولت أهم نتاج هؤلاء الاعلام من الكتاب محاولا بالتحليل كشف خصائص كل منهم .

وقسمت الدراسة إلى مرحلتين ، مرحلة النصف الأول من القرن العشرين ، ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية . وقد وجدت المبررات لهذا التقسيم من واقع التغير الذى دخل على المجتمع المصرى بحيث تميزت كل مرحلة عن الأخرى فى الحياة والأدب .

ولم أعرض بالضرورة كل كتاب القصة النابهين ، فهذا ما لا يتسع له المقام ، بل اكتفيت بالمعالم الدالة من الكتاب والقصص .

وألحقت باباً عن القصة السودانية ، لما وجدت من تقارب واتصال بين القصة فى مصر والقصة فى السودان تقارب الشعبين واتصال البلدين بالنيل والتاريخ والدم والحياة . ولأن القصة السودانية الحديثة تبشر بأمل كبير وقد ظهر من أعلامها مثل الطيب صالح ، والطيب زروق وغيرهما من الأدباء.

وبعد، فأرجو أن أبلغ ما أردت لهذه الدراسة من تعريف جامع بالقصة العربية الحديثة فى بلدين شقيقين أتبعهما بدراسة أخرى إن شاء الله عن القصة فى غيرهما من بلاد الوطن العربى .

والله أسأل أن يوفقنا ، فمنه العون والسداد ؟

محمد زغلول سلام

الباب الأول

فن القصة

وتطوره فى الآداب الحديثة

فن القصـــــــة

٭ ٭ ٭

لم تعد القصة فنا يقصد به تزجية الفراغ ، أو مجرد المتعة والسمر لطرد الملل وجلب المسرة للنفس ، بل أصبحت القصة فنا له مكانته فى الآداب المعاصرة ، وتسنمت منها مكان الذروة ، وغالبت غيرها من الانواع الادبية وزاحمتها فشغلت الرأى الادبى ، واستحوزت على القارىء دون غيرها ، ومن هنا بدت خطورة القصة ، فهى سيدة الادب المنثور دون شك ، ولهذا اتخذها كبار الكتاب وسيلة للتعبير ، وأشتهر عن طريقها كذلك فحول الادباء العالميين مثـــل تولستوى وتشيكوف ، وجوركى ، وديكنز ، والأخوات برونتى ، وسمرست موم ، وتوماس هاردى ، وتوماس مان ، وجوته ، وجيمس جويس ، د. هـ. لورنس ، وهمنجواى ، وتشاينبك ، وفولكنر .

واتخذت منبرا للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية والمذاهب السياسية والفلسفية والدينية لسعة انتشارها ، وقوة تأثيرها .

ويرى والتر ألن (١) أن القصة أكثر الأنواع الادبية فعالية فى عصرنا الحديث بالنسبة للوعى الأخلاقى ، ذلك لأنها تجذب القارىء لتدججه فى الحياة المثلى التى يتصورها الكاتب كما تدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار ، إلى جانب أنها تهبنا من المعرفة ما لا يقدر على هبته أى نوع أدبى سواها . وتبسط أمامنا الحياة الانسانية فى سعة وامتداد وعمق وتنوع .

والقصة فى صورتها العامة حكاية تتسلسل أحداثها فى حلقات كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض تتموج أجزاؤها فى تتابع كما يقول فورستر (٢) ، وهذا التسلسل يتضمن تطورا لأحداث ينتظمها الزمن ، ومع ذلك فليس الزمن وحده هو الذى يعتمد عليه تطور القصة ، ولا يكفى عنصر الزمن لاخراج قصة قيمة فى

---

(١) Walter Allen : The English Novel (Penguin)

(٢) Forster (E.M) : Aspects of the Novel p. 27

مفهومنا الحديث ، ذلك أن الزمن وحده لم يعد يصلح ليكون بطلا لقصة تتتابع أحداثها كما هو الحال فى قصة تولستوى الخالدة « الحرب والسلام » ، أو قصة « أرنولد بنيت » أحاديث الزوجات العجائز The old wives tales بل تلعب إلى جانب الزمن عناصر أخرى تتفاوت أهميتها وتختلف باختلاف الكاتب واتجاهه وطريقته ، ولكنها على كل حال لا تخلو من روح الاسطورة أو من ذلك الشىء الذى يخاطب ميولنـــا وأحاسيسنا الفطرية التى استجابت للأساطير فى أطوار الإنسانية الأولى ، لأنه يحمل فى طياته عنصر الإغراب الذى يستهوى ويشوق ويشد القارىء إليه برباط خفى سحرى .

وعرف نقاد القصة هذا الفن تعريفات شتى ، ونقتصر منها على ما هو أقرب إلى جوهر القصة الحديثة ، فيقول تشارلتن (١) أن القصة حكاية تروى نثرا وجها من وجوه النشاط والحركة فى حياة الإنسان ، فخير لها أن تقص قصة عادية عن الإنسان العادي الحقيقى كما تجرى حياته فى عالم الواقع المتكرر كل يوم ، ثم يقول: « وإذا فروعة القصة وبراعتها أن تروى حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية » .

وهى مع ذلك وعند أشد الواقعيين تمسكا لا تروى الواقع كما هو ، انما تؤلف من الواقع بناء يعمل فيه الخيال عمله ، فأبطالها وإن كانوا حقا من الناس العاديين فى أحوالهم وحياتهم اليوميـة ، ولكن تربطهم شبكة من الحوادث ، كاملة الخيوط محكمة النسيج .

وإذا كانت الحياة تعرض ظواهر الحياة الإنسانية وسلوك الفرد أو الأفراد فإن القصة لا تقف عند ذلك بل تتعقب الإنسان فى سلوكه وتتعمقه إلى أدق التفصيلات أحيانا ، وتتبعه منذ بدايته إلى النهاية ، رابطة بين المقدمات والخواتيم ، موغلة فى دخيلة النفس حينا تبسط مكنونها أثناء وقوع الحدث ، مستعرضة آثاره الخارجية أحيانا .

وهى لذلك عمل معقد وبناء مترابط محكم ، وهى فن ، أو عمل فنى مع الصنعة

---

(١) فنون الأدب لتشارلتن ص ١٤٠ .

والأحكام . يقول والتر ألن (١) :

« كتب سير دزموند مكارثى فى مقال له عن ترولوب يقول : إن من الأخطاء الدقيقة التى وقع فيها النقد فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أن أعتبرت القصة عملا فنيا تماما كالسوناتا والصورة (اللوحة)، أو القصيدة الشعرية، ولكنه مما يشك فيه كثيرا أن تكون كذلك ، وأن تكون غاية القصة أحداث تجاوب فنى ، وقد يحدث هذا التجاوب أجزاء وفقرات منها ، ولكنها تهدف مع ذلك إلى أرضاء تطلعنا وفضولنا بالنسبة للحياة كما ترضى احساسنا الجمالى .

وأنا أميل إلى وصفها بأنها نموذج فنى يتصل بكثير مما يهم الناس مما قد يضمنه الفنان عمله ، فالقصة على هذا الرأى تجمع الفن إلى شىء آخر هام ، فهى تعطى اللذة الفنية والمتعة الجمالية التى يعطيها كل عمل فنى إلى جانب ما لها هى من خاصية أخرى تتصل بما يشغل الناس ويهمهم فى الحياة .

ويقسمون القصة إلى أنواع : منها القصة القصيرة وتسمى بالفرنسية Conte ويعالج فيها الكاتب جانبا أو قطاعا من الحياه ، ويقتصر فيها على حادثة أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته ، على أن الموضوع مع قصره ينبغى أن يكون تاما ناضجا من وجهة التحليل والمعالجة ، وهنا تتجلى براعة الكاتب ، فالمجال أمامه ضيق محدود يتطلب التركيز .

والقصة Novel وبالفرنسية Nouvelle، تتوسط بين الأقصوصة والرواية ، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالجه فى الأولى ، فلا بأس هنا من أن يطول الزمن ، وتمتد الحوادث ويتوالى تطورها فى شىء من التشابك .

والنوع الثالث هو الرواية وبالفرنسية Roman ، يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامة واحدة أو أكثر ، فلا يفرغ القارىء منها الا وقد ألم بحياة البطل أو الابطال فى مراحلهم المختلفة . وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مهما تستغرق من الوقت .

(١) The English Novel B. 18

عناصر القصة

وللقصة عناصر تلتزمها ، ولا تخلو منها قصة جيدة هى الوسط أو البيئـــة ، والحبكة ، والحدث ، والشخصيات ، والحوار ، ثم الأسلوب . ولا تنفصل هذه العناصر بطبيعة الحال بعضها عن بعض ، انما يمكن عند الحديث عنها مفردة تحليل كل واحد على حده . وتتفاوت أهمية كل عنصر منها طبيعة القصة ولونها الفنى .

— ١ —

الوسط أو البيئة :

ونبـدأ الحديث بالوسط أو البيئة التى تدور فيهـا أحداث القصة ، وتتحرك شخصياتها وهى تعنى مجموعة القوى والعوامل الثابتة والطارئة التى تحيط بالفرد وتؤثر فى تصرفاته فى الحياة ، وتوجهها وجهات معينة . وهذا العنصر فى القصص يعتمد على ما ظهر فى القرن الماضى وأوائل القرن الحالى من توكيد لأثر البيئة فى تكييف الحياة الانسانية . فلم يعد الإنسان سيد نفسه ، كما لا يمكن أن يعتبر ظاهرة منبتة عن أسبابها ونتائجها بل هو الحلقة الأخيرة من سلسلة طويلة من الأجـداد والآباء ، وهو عضو فى أسرة كبيرة ، وآلة تديرها يد ضخمة قوية هى يد الطبيعة أو يد القدر أو يد المجتمع (١) .

وتلعب البيئة دورا هاما فى بعض القصص يتفاوت بتفاوت نظرة القاص واهتمامه ، ويدخل ضمن البيئة المكان بمظاهره الطبيعية ، وصوره المادية المختلفة ، أو بمجموعة هذه الأشياء مضافا اليها القيم المعنوية للمجتمع ، وقد تـكون البيئة على هـذه الصورة الأخيرة طبقة من طبقـات المجتمع الارستقراطية أو الوسطى أو الدنيا .

وتلعب البيئة دورها فى تطور الاحـداث ، والحبكة القصصية ، وفى حيـاة الإبطال وصراعهم مع القوى المختلفة لهذه البيئة ، أو الظروف التى تمليها عليهم ، وتكون العنصر السائد عند الواقعيين ، فنجد أميـل زولا (المتوفى سنة ١٩٠٢)

(١) فن القصة ليوسف نجم ص ٢٣ .

وهو رائد الواقعية فى القصة الفرنسية يرى أن العمل الفنى قطاع من الحياة أبصر من خلال مزاج خاص ، وهو خير من يمثل هذا الرأى فى قصصه ، إذ نلاحظ بها أن العوامل الاجتماعيـة التى تحيط بالإنسان هى المؤثر الحقيقى فى القصـة ؛ وليست الشخصيات الإنسانية من رجال ونساء سوى دمى صماء بكماء .

ويقول تشارلتن « إن الواقعيـة التى نريدها للقصة الفنيـة الكاملة ليست هى الواقعية التى يشهد بصدقها المؤرخون ، وتقوم الوثائق دليلا على صحتها ، لكنها الواقعية التى تلقى فى روع القارىء أنها صحيحة » (١)

ومن كتاب القصة الانجليز نرى توماس هاردى يهتم بابراز الطبيعة فى قصصه وتكون فيها العنصر الفعال ، إذ تصور لنـا أمنـا الأرض ومدى حضانتها لنـا ، وسعينا فى مناكبها مسوقين إلى مصيرنا المظلم .

وتلعب البيئة بأنواعهـا كذلك أدوارا تتفاوت فى قيمتها فى قصص كتاب العرب ، ففى مصر نجد أن البيئة تلعب دورا هاما فى أولى القصص المصرية « زينب » التى كتبها هيكل فى أخريات العقد الأول من هـذا القرن ، وتلعب البيئة الريفيـة فيها الدور الاساسى وليس أبطالها الذين يحركهم هيكل فيها ، « ولكنه لا يلبث أن يلتفت للطبيعة الريفية فيغرق فى وصفها وتصويرها . وغايته من ذلك ابراز محبتها فى نفسه » . يقول يحيى حقى (٢) .

« وسترى من تلخيصنا لقصة زينب التى كان الغرض الأول من تأليفها وصف الريف كيف أقامهـا مؤلفهـا على الحب أيضـا » . ويقول : « أن مكانة قصة زينب لا ترجع فحسب إلى أنها أول القصص فى أدبنا الحديث ، بل إنها لا تزال إلى اليوم أفضل القصص فى وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا » . ويقول : « فليست الطبيعة فى قصة هيكل عنصرا ثانويا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها كما يريد لها بعض المذاهب الحديثة فى النقد ، بل هى عنصر قائم بذاته ، يلعب فيها الدور الاول » .

---

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٤٠ .

(٢) فجر القصة المصرية ص ٤٣ .

وبينما نرى زينب تصور الطبيعة الريفية وتدخلها عنصرا بارزا من عناصرها نرى البيئة الريفية باعتبارها مجموعة التقاليد والعادات الموروثة كالثأر والشرف والحفاظ عليها إلى درجة الموت تتمثل فى قصة دعاء الكروان لطه حسين .

ويتخذ كذلك بعض كتاب القصة المحدثين من البيئة الريفية موضوعات حية لقصصهم مثل « هارب من الأيام » لثروت أباظه ، و(صح النوم) ليحيى حقى ، و(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى على اختلاف فيما بينهم فى التناول والعرض. فبينما نجد ثروت أباظه يركز على عالم الليل فى القرية وما يدور فيه من اجرام ريفى نابع من طبيعة حياة الفلاحين ، نجد يحيى حقى فى (صح النوم) يعرض جوانب من الحياة العامة فى القرية ومشاكل القرية المصرية فى صورة مبسطة وحية ، ويعنى عبد الرحمن الشرقاوى بإبراز جوانب الصراع بين طبقة الفلاحين وطبقة كبار الملاك حول الأرض ، وببيان مدى ما يشعر به الفلاح من تقديس لأرضه إلى درجة أن يفديها بنفسه ولا يسلم فيها بسهولة مهما تعرض له من الضغط والارهاق .

على أن بعض هؤلاء الكتاب قد لا يوفقون فى كل ما يصورونه من جوانب البيئة الريفية فتشذ منهم بعض الخطوط التى يرسمونها متأثرين فى ذلك بما يقرأون من القصص الأجنبى. وهذا حال بعض المواقف التى عرضها ثروت أباظه فى هارب من الأيام ، ويحيى حقى فى صح النوم . ويعترض طه حسين على الأخير بادخاله عنصر الحانة فى القرية المصرية ، وهى شىء غير معهود على تلك الصورة التى أوردها الكاتب ، انما لازمة القرية المصرية هى القهوة البلدية فى صورتها القروية البسيطة فيقول :

« فلسنا نعرف فى قرانا حانة تشبه هذه الحانة التى صورها الكاتب لنا ، ولسنا نعرف من أهل الريف المصرى من يخلص لبضاعة صاحب الحانة ، ولا من يفرغ من الجماعات منذ يقبل المساء حتى يتقدم الليل . . وبناء الحانة نفسه غير مألوف فى قرانا ، كل هذا لا نعرفه فى قرية مصرية ، ولكنه مألوف كل الإلف فى كثير من القرى الفرنسية والايطالية ، والمترددون على الحانة أنفسهم من أهل القرية

مصريون فيما يبدو من أشكالهم وصورهم ولغتهم ، ولكن أطوارهم وأذواقهم لا تمت إلى المصريين بسبب (١) .

وإذا ما انتقلنا فى البيئة المصرية من الريف إلى المدينة وجدنا البيئات الشعبية فيها تستهوى أكثر كتابنا ، بل إن القاهرة نفسها قد استحوزت على عدد كبير من القصص المصرية كان ميدانها جميعا البيئات الشعبية فى أحياء القاهرة القديمة مثل حى السيدة زينب ، والحسين ، والازهر ، والامام الشافعى ، وباب الشعرية ، فأكثر قصص نجيب محفوظ مثل « السراب » ، والقاهرة الجديدة ، والثلاثية بين القصرين والسكرية وقصر الشوق ، وزقاق المدق ، وبداية ونهاية تدور فيها ، بل إن قصة زقاق المدق عرض شيق لقطاع من حى الحسين فى هذا الزقاق ، وتلعب فيه البيئة بصورتها القائمة وتقاليدها وعادات الناس فيها وعلاقاتهم بعضهم ببعض دورا أساسيا فى القصة لاظهار المضمون الاجتماعى للقصة (٢) . كذلك نجد فى قصة يحى حقى « قنديل أم هاشم صورة لهذه البيئة متمثلة فى علاقات سكان حى السيدة بهذا الضريح واعتقاداتهم فيه لدرجة تبلغ حد الايمان مما يصوره يحى حقى تصويرا دقيقا .

وكذلك يعرض يوسف السباعى فى مجموعة من قصصه لبيئة القاهرة فى احيائها الشعبية مثل ما فعل فى « أرض النفاق ، والسقامات ، جنينة ياميش » .

ولعبت الطبقات الاجتماعية باعتبارها مصدرا للوحى عند كثير من كتابنا ، لانهم من أبنائها دورا واضحا فى قصصنا الحديثة والمعاصرة ، فمن صور طبقة الفلاحين يوسف غراب ومن أبرز كفاح الطبقة المتوسطة وصراعها فى سبيل الحياة وتطلعها لآمال كبيرة تقلقها وتكون دائما مصدر متاعب ومآسى نجيب محفوظ ، وهذه الطبقة تشكل فى قصصه فى جماعة

---

(١) حديث الاربعاء ج ٣ .

(٢) يقول نجم : وقد وفق الكاتب المبدع نجيب محفوظ الى الجمع بين أثر البيئة الثابتة والطارئة فى قصته « زقاق المدق » فصور لنا حياة الزقاق وأهله ، ثم عرض لأثر الحرب العالمية الثانية فى تغيير حياة سكان الزقاق ، (فن القصة ص ٢٥) .

التجار والموظفين وأصحاب المهن ، ولعل ثلاثيته وبدايه ونهاية هما أكمل عمل له يوضح مفهوم ومثل وقيم وكفاح هذه الطبقة .

ولا يشارك الكتاب الآخرون نجيب محفوظ هذا الاتجاه في عرضهم لهذه الطبقة والطبقات الأخرى في قصصهم . بل نجد بعضهم مثلا يعنى بعناصر الانحلال التي تعمل فيها تحت ضغط ظروف مختلفة بعضها هذه الحضارة والمدنية الحديثة التي زعزعت القيم في هذه الطبقة المعروفة بحفاظها على القيم الاجتماعية والدينية ويمثل لنـــا احسان عبد القدوس في قصصه هذا الاتجاه بوضوح وخاصة في « النظارة السوداء » و « الطريق المسدود » و « أنا حرة » و « أين عمرى » و « لا تطفئ الشمس » .

واعتمد كثير من الكتاب الآخرين على ما ينشأ من وضع هذه الطبقة الحساس بين الطبقتين العليا والدنيا من مشكلات تنتج من الطموح الدائم ، ومن الوضع القلق غير المستقر ، وتختلف وجهات نظرهم باختلاف أحوالهم ، فبعضهم مثل تيمور مثلا يصور عذاب أفراد هذه الطبقة وضياعهم في هذا الصراع الذى ينتهى بالفشل في احدى قصصه وهى سلوى في مهب الريح ، وبالضياع والنفاق كما تصورها بطلة قصة « المصابيح الزرقاء » .

وفى قصة « بين الاطلال » ليوسف السباعى نجد الصراع يدور في نفس شخصين من أبنائها أحدهما كاتب قصص متزوج . والأخرى فتاة مثقفة تصغره سنا . تعجب بقصصه ثم بشخصه ، ويدور الصراع من أجل التوفيق بين هذا الحب المتبادل بين الاثنين ، وهو مالا يعترف به وضع هذه الطبقة ، والذى يحول دون بلوغ غايته عقبات أكبرها زواج البطل ، ووضع الزوجة ، فهو لا يستطيع أن يتخلى في سهولة عن زوجه المريضة ، ولم يجد أمامها سوى طريق واحد محرم هو أن يواصلا حبهما في غفلة من الناس وبعيدا عن رقابة المجتمع ، ولكن ذلك لا يستمر لأنه مخالف للتقاليد ولطبيعة الأمور فتتعقد العلاقة بينهما ، وتنتهى بتحطيم البطلين على صخرة التقاليد والعرف ، والوضع الاخلاقى .

ونجد هذا الصراع في صورة أعنف في قصة نجيب محفوظ « بداية ونهاية »

حيث تواجه أسرة بأكملها مصيرها المحتوم المؤلم بعد فقد عائلها بين تيارات الحياة وأمواجها العاتية ، وفى سبيل تحسين وضعها الاجتماعى ، ومواصلة الحياة فى كرامة ، إذ يكافح بعض أفرادها للخروج عما فرضته تقاليد هذه الطبقة ، وفرضه المجتمع من حدود فيتحطمون ، جميعا .

— ٢ —

الحـــدث :

والحدث هو اقتران فعل بزمن ، وهو لازم فى القصة لانها لا تقوم الا به . ويستطيع القاص — إذا أراد — أن يكتفى بعرض الحدث نفسه دون مقدماته أو نتائجه كما فى القصة القصيرة أو قد يعرض هذا الحدث متطورا مفصلا مثلا فى القصةالطويلة أو الرواية . يقول تشارلتن :

« إنه لما كانت القصة الطويلة هى الفرصة السانحة لعرض الفعل بكل أجزائه ودقائقه كان الكاتب القصصى أبرع وأجود ، وكانت قصته أروع حقا كلما استطاع استغلال هذه الفرصة السانحة »

وتتفاوت القصص فى بيان هذا العنصر ، فمنها ما يهتم بالحدث ويؤثر على غيره ويفتنّ فى عرضه فى صور مشوقة ، كما هو الحال فى قصص ألف ليلة وليلة ، وفى القصص البوليسية .

ومن القصص المشهورة التى يتغلب فيها الحدث قصة « دراكيولا » إذ تقوم على سلسلة من الأحداث الكبيرة المتعاقبة ، تشد القارىء اليها مبهورا بتعاقبها ، مما قد يقف له شعر رأسه رعبا .

كذلك قصة « مونت كريستو » و « الفرسان الثلاثة » لديماس ، وهى تصور حياة الفروسية والمؤامرات التى تحاك فى الظلام بين أنصار لويس الثالث عشر والكاردينال الماكر ريشليو .

وتكون الاحداث كبيرة هائلة عنيفة . أو هادئة يسيرة تسرى فى القصة مسرى النسيم تنتظم أجزاءها ، وتنفذ فى لطف وتشويق .

على أن بعض الكتاب يعتمد كى يشد القارىء للقصة إلى أن يفتعل الأحداث وأن يدخل عليها عناصر غير طبيعية ، لزيادة المفاجأة والإغراب ، وتضخيم الحدث مثل تدخل الجن والمردة فى قصص ألف ليلة وليلة والقضاء والقدر والمصادفات فى كثير من قصصنا الحديث . والمناسب أن تسير الأحداث طبيعية أو كالطبيعية .

ويقول تشارلتن [1] إن بعض كتاب القصة المعاصرين راحوا يحشدون حوادث القصة فى خلط وفوضى لتجىء قصصهم مطابقة للحياة ، لأن حوادث الحياة لا تسير على نظام معلوم تراهم لا يجعلون لقصصهم بداية ولا نهاية ، لأن الحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهى عند أخرى ، ولا بد أن يصوروا الواقع فى قصصهم ، فيضعون حقيقة إثر حقيقة ، لا تربطها صلة لأن حقائق الحياة تتتابع على هذا النحو بغير صلة لازمة بين السابق واللاحق . ومن هذا الضرب كذلك ما يتجه اليه بعض رجال القصة المعاصرين من سوق حكايات قصيرة متعاقبة أو محادثات منقطعة تفصل بينها الفواصل ، وقد بلغ هذا الاتجاه الجديد فى القصة مداه عند جويس Joyce ومس رتشردسن ، فتراهما يخرجان القصة فى خلط عجيب زاعمين أنهما يصوران الحياة تصويرا وقعيا .

والحقيقة أننا نطالب كاتب القصة بأن يترك فى نفوسنا بقصته أثرا نحس معه واقعية الحياة ، ولكن ذلك لا يعنى أن يترك فينا هذا الأثر على نفس الصورة التى تتركه بها الحياة ذاتها ، ففى القصة ينبغى أن يتلقى القارىء هذا الأثر وهو شاعر به مدرك له ، أما فى الحياة نفسها بما فيها من اضطراب فى تتابع الحوادث ، ومن مجال للصادفات العمياء فى سيرها فإننا لا نحس الاشياء الا إحساسا غامضا مهوشا مضطربا ، ونشعر بها شعورا ناقصا ، وندركها إدراكا ليس فيه كل النقص لصفاتها وخصائصها ، كأننا نتلقاها ونحن غافلون ، وواجب القصة أن تقدم لنا هذه الاشياء على صورة تشعرنا بها شعورا كاملا قويا . وواجب القاص أن يخلق

(١) فنون الأدب ص ١٤٧ .

من فوضى الحياة نظاما متسقا فى قصته . وإن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو الا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث ، فالقاص يختار الحوادث الصالحة ، ويضع هذه قبل تلك ، وتلك قبل هذه بحيث يجىء السياق والتتابع موفيا بالغرض المقصود . ولو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية .

والتزم بعض الكتاب العرب هذه الحبكة الفنية ، وأخل بها بعضهم فممن التزمها محمود تيمور ونجيب محفوظ ويوسف السباعى ، ويشيع عند كثير منهم ممن لم تكتمل لديهم قدرة هؤلاء الفنية الاعتماد على عنصرين فى سياق الاحداث وتعقيد المواقف وحلها وهما عنصرا القضاء والقدر ، والقصاص .

يقول تيمور « أن ظاهرة القصاص تستبين بصورة واسعة ، وعلى نطاق واسع فى قصصنا الحديث ، وينبوعها الأصيل هو الديانات . هذا القصاص مرهون بكل ما يقارف المرء من أعمال المثوبة والعقوبة فى هذه الدنيا كلتاهما آتية ، للخير جزاء الخير ، وللشر جزاء الشر ، ومن وراء الغيب قوة قاهرة تنتقم » .

والإسراف فى الاعتماد على هذين العنصرين دون تمهيد من مجرى الاحداث نفسها أو دون تلطف من الكاتب فى تسلسل يجر القصة إلى ضرب من التهلهل والتفكك ، وينقص من أثرها فى النفس كما ينقص من قيمتها الفنية ، فالإنسان يؤمن بالقضاء والقدر ، ويؤمن بقوة عليا ولكنه أيضا يؤمن بالمقدمات والنتائج ، يؤمن بالعمل والكسب ، فالانقلاب المفاجىء مباغتة غير مستساغ ، وكذا الحال فى القصاص ولو أنه شريعة الحياة الا أنه يأتى بقدر ، ليس حتما أن يلقى كل شىء جزاءه فى الدنيا عاجلا حتى وإن ثاب وأناب ، حتى وإن كان فى ذلك مضطرا مجبرا مقهورا .

— ٣ —

الزمن :

والزمن ضابط الفعل ، وبه يتم ، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه ، ونحن وإن كنا لا نستطيع إن نفصل بين الحدث والزمن الا أننا نتبين أثر الزمن عاملا

فعالا فى كثير من القصص الطويلة والروايات . ومن أظهر القصص التى تبرز عنصر الزمن قصة تولستوى المشهورة «الحرب والسلام» ويبدو عامل الزمن فى انطواء وزوال الأجيال ، وقد أظهر لنا تولستوى مثل بنيت Benett الناس يكبرونه والضعف ينتاب نيقولاى ونياتاشا .

وهى تمتد على قطاع المسافة كما تمتد على قطاع الزمن ، والاحساس بالزمن يترك فى نفوسنا شعورا مبهما كالنغم يسرى فى أنحاء القصة . وبعد فراغ القارىء من «الحرب والسلام» لتوه ، تأخذ أوتاره فى الترنم ، ولا نستطيع أن نتبين على وجه الدقة ماذا يحركها ، إذ لا يحركها تطور القصة بالرغم من أن تولستوى كان مغرما بالتهيئة لما سيأتى بعد مثل والتر سكوت Scott ، وكان صادقا صدق بنيت . كذلك ليس هذا الشعور راجعا للأحداث ، ولا الشخصيات وانما جاء نتيجة للمسافة الشاسعة التى أجرى عليها أحداثه وهى روسيا كلها .

ونجد لدى كثير من كتاب القصة الاحساس المكانى ، وقليل منهم من نجد لديه الإحساس بالفراغ Space . وامتلاك هذا الاحساس يتمثل بصورة واضحة فى عمل تولستوى الكبير . وهكذا نجد المسافة والزمن هما اللذان يتملكان ناصية «الحرب والسلام» .

— ٤ —

شخصيات القصة وأبطالها :

وشخصيات القصة أو أبطالها هم الذين تدور حولهم الأحداث ، أو هم الذين يفعلون الأحداث ويؤدونها . وشخصية كل انسان مشتقة من عناصر أساسية هى مولده وبيئته وسلوكه ، والظروف التى تعترض طريقه . ولكل إنسان بصفة عامة صورتان لشخصيته صورة عامة وهى الظاهرة المعروفة للناس جميعا ، وصورة لا تظهر الا للأخصاء أو فيما بينه وبين نفسه ولأقرب المقربين إليه . ويهتم الروائى بإبراز الجانب الخاص فى الشخصيات ، لذلك يعمد بعض الروائيين إلى التحوير فى

هذا الجانب من الشخصيات التاريخية والأبطال المعروفين ، وان كان يلتزم عدم المساس بصورتها من الجانب العام المعروف من سجلات التاريخ وكتبه .

وكذلك الإنسان العادى فى الحياة العامة لا يمكن فهمه من كل جوانبه كما يبدو فى الحياة متنقلا بين الناس ومختلطا بهم ، ومعاشرا لهم . فيعمد الروائى إلى التعمق فى أغوار نفسه ليستطيع التعرف إلى الصورة الأخرى لشخصيته ويعرضها بكل جوانبها الظاهرة والباطنة (١) .

ومثال هذا العرض للشخصيات ما نجده عند نجيب محفوظ مثـــل شخصية احمد عبد الجواد فى قصة بين القصرين وشخصية المعلم كرشه والسيد علوان فى زقاق المدق .

فالشخصية الظاهرة المعروفة لاحمد عبد الجواد هى التاجر الكبير الثرى ، الجاد الصارم الذى يغلب عليه الوقار ، والذى يفرض احترامه على الناس فى البيت والمتجر ، وبين عامة الناس الذين يتصلون به ، أما الشخصية الاخرى ، أو الجانب الآخر من هذه الشخصية الذى لا يعرفه إلا هو نفسه وخاصة خاصته فهو شخصية الرجل الماجن اللاهى حين يخلو إلى نفسه من عمله وبيته ، فيهرع إلى عشيقته إحدى بنات الهوى . كذلك السيد علوان التاجر الثرى الكبير الذى يفرض احترامه على أهل الزقاق . وله بينه وبين نفسه أهواء وصبوات يكشف عنها فى مناسبات مختلفة حين يخلو لبيته أو حين يعترض طريق فتاة الزقاق يتصباها ويريد أو يتزوجها وهو المتزوج ذو الأولاد فى عمر الفتاة .

ومنذ حركة الرومانتيكية ظهرت أهمية البطل أو الشخصية فى القصص وغلبت غيرها من عناصرها ، فالرومانتيكية قد أهتمت بالفرد ، لا المجتمع اهتماما كبيرا وسلطت الاضواء على الذات الانسانية والنفس ، ولذلك نجد أكثر قصص الرومانتيكية فى القرنين الثامن والتاسع عشر قصص شخصيات خلدت بأبطالها ، فبطل البؤساء لفيكتور هوجو وهو جان فالجان شخصية بارزة تطغى على أحداث

(١) Forster p. 46

القصة ، وتستغرقها من مبدئها لختامها ، وتصور صراع هذا البطل مع مجتمعه ، وتصور كيف غرست نظم المجتمع ومظالمه وقوانينه الشر فى نفسه وفرضته عليه فرضا ، مع أنه خير فى سريرته وأصله ، وتعنى القصة فى الصراع بين هذا الشر المفروض والخير المغروس فى النفس .

وذكر بورا Bowra (١) « أن الحركة الرومانتيكية كانت محاولة ضخمة لاكتشاف دنيا الروح خلال مجهودات غير محدودة للنفس الفردية المنعزلة . وكان تقريرا لتلك العقيدة التى تؤمن بقيمة الفرد ، والتى كان الفلاسفة والسياسيون قد نادوا بها من وقت قريب فى العالم » .

وأدار بلزاك الأديب الفرنسى مجموعة من قصصه حول شخصيات التقطها من مجتمعه ، مجتمع فرنسا فى القرن التاسع عشر ، وسمى هذه المجموعة « الكوميديا الإنسانية » .

كذلك نجد فلوبير صاحب « مدام بوفارى » يرسم شخصية بطلته بدقة ، ويصور مراحل الصراع فى نفسها حتى ينتهى بها الأمر إلى السقوط فى يد ذلك الشاب الثرى الذى أغواها ، وان كان فلوبير ينزع فى اتجاهه الفنى إلى الواقعية الا أنه كان رومانتيكيا فى تخطيط جوانب بطلته .

وتنطوى قصص « الرومانتيكين » على النظرة للفرد باعتباره غير منطو على الشر ، فالشرور يغرسها المجتمع فى نفسه ، و« البؤساء » لهوجو ، و« ليليا » لجورج صاند تدور حول هذا الموضوع الذى يصور أبطالا كانوا فى الغالب ضحايا للمجتمع ونظمه ، ويرمزون أحيانا لطبقات اجتماعية تدافع القصة عن آرائها وقيمها وآمالها فى الحياة ، كما ترسم لنا ملامح من صراعها وبطولاتها ربما يحيد بالقصة عن مجرى الحقائق الطبيعى المألوف .

ولكل شخصية ، أو بطل عناصر أساسية تتكون منها شخصيته هى كما ذكرنا أولا مولده وبيئته ومظهره العام وطعامه ونومه وحبه وسلوكه . وتتفاوت

(١) The Romantic Imagination p. 22

الشخصيات فى ظهورها على مسرح القصة بين وضوح معالم شخصيتها أوغموضها. فهى تنقسم تبعاً إلى شخصيات بسيطة مسطحة Flat وشخصيات نامية معقدة Round [1].

والنوع الأول تقوم فيه الشخصية عادة حول فكرة واحدة، أو صفة دائمة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث ، لا تأخذ منها شيئاً ولا تعطيها أو تزيد عليها ، ففى قصص المغامرات مثلا قل أن يعنى الكاتب بتطوير الشخصية، فالفارس والضابط والقسيس والصديق المخلص النصوح يبقون على حالهم منذ بداية القصة حتى نهايتها كأنهم حجارة الشطرنج لا تختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب ، ومن أمثلة هذه الشخصيات أكثر مخلوقات دكنز ومريدث وتوفيق الحكيم فى « عودة الروح » وبعض شخصيات نجيب محفوظ فى زقاق المدق كالسيد رضوان الحسينى والشيخ درويش .

والشخصيات الثابتة فائدة كبيرة فى نظر الكاتب والقارىء . ومما يسهل عمل الكاتب دون شك أنه « يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية التى تخدم فكرته طوال القصة ، وهى لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ، ولا إلى فضل تحليل وبيان ، وخاصة فى قصص الشخصيات ، أما القارىء فإنه يجد فى مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم ، كما أنه من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها فى القصة فتكون بهذا كالمحطات التى يقف عندها بين الفينة والفينة كى يقدر مدى ما قطعه من مسافات » [2] .

ونجد شخصيات المحاربين والفرسان عند والتر سكوت شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارىء لأول وهلة . ومهما تعمق فى دراستها وتفسيرها ، وفى حبها أو بغضها ، فإنه لن يضل طريقه معها ، وسيجدها دائما بسيطة واضحة ، وهذا هو الشأن كذلك فى شخصيات المرتبة الثانية .

---

(١) Forster

(٢) فن القصة انجم ص ١٠١ .

وكثيرا ما نجد بعض الشخصيات تتسم بلون واحد لا تبرحه ، أو صفة واحدة : فضيلة ، أو رذيلة ، تنبع كل تصرفاتها منها أو توجهها وجهتها . ويصف تيمور(١) هذا الاتجاه فى القصة العربية فيقول :

« نحن نلزم المرء صفة واحدة لا تنفك عنه ولا يملك عنها الفكاك ، نعمد إلى الخير أو الشر فنفرض كلا منهما فرضا على من نختاره له من الأبطال ، فاذا طلب لنا أن نصور أبوة طاغية أو بنوة عاقة أو أمومة سادرة شخصيات ينبع منها كل شر ويتأصل فيها كل اثم ، وحملنا عليها من النقائص ما يظهرها فى مظهر بشع ، ونزعنا من صدورها كل عاطفة كريمة ، وأخليناها من كل تصرف رشيد غير مسوغين كل موقف بما لا بد منه للنفس البشرية حتى تنحرف أو تطغى . ويقول : « وأكذب ما يكذب به القاص على شخصياته أن يلزم كلا منها وصفا ثابتا لا تعدوه ، فليست وحدة الإنسان حقا فى الحياة ، لا يكون الإنسان خيرا محضا ولا شرا محضا ، فهو يستجيب للمؤثرات والملابسات ، وهو كالريشة فى مهب النزعات والنزوات حينا تخضع لها وحينا يثور عليها(٢) » .

وإذا فثل هذه الشخصية التى يخططها القاص على صورة واحدة ليست من الواقع فى شىء ، أى أنه لا توجد فى الحياة شخصية موحدة الصفة ، ومع ذلك فالقاص لا يراد له أن يحكى مايرى ويسمع فيأتى بشخصياته على صورة مايلامسه فى حياته وبين أترابه ومعاصريه ، فتصير شخصياته فوتوغرافية محددة الملامح لم تلعب بقسماتها أنامل الفنان مثل شخصيات هـ ج ويلز مثلا . بل ينبغى له أن يخلق مما يراه من الناس شيئا جديدا مع الاحتفاظ بواقعيتهم أو بخصائصهم الواقعية بصفة عامة .

يقول فورستر(٣) « لا نتوقع من شخصيات القصة أن تنطبق انطباقا تاما

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح ص ٩٠ .

(٢) دراسات فى القصة والمسرح لتيمور ص ٩٢ .

(٣) E. M. Forster: Aspects of the Novel P. 68

مع وقائع الحياة اليومية لكل خصائص الشخصية ككل ، وإنما تتوازى معها ، فنحن عندما نقول إن شخصية من شخصيات الروائية جين أوستن وهى مس باتز Miss Bates مثلا انما تنطبق على الواقع كثيرا فاننا نعنى أن كل جزء منها ينطبق مع جزء من الحياة ، وهى ككل انما تتوازى فحسب مع شخصيات الحيـــاة » .

وتكون الشخصيات الثابتة أو المسطحة نماذج بشرية وحسب مثل تلك النماذج التى صورها بلزاك فى رواية « الكوميديا الانسانية » فهى من جوهر تيارى واحد كما يقول زفايج « لا يكادون يكونون رجالا ، والأصح أنهم صفات تحولت إلى رجال أو انهم آلات لايضاح شهوة من الشهوات ، فكل شخص ينسب إلى بلزاك يرتبط برذيلة أو بفضيلة . . . . وفى كل شخص من شخصياته يوجد محرك متسلط يجذب نحوه القوى الداخلية ويجرها وراءه[1] » .

والشخصية النامية هى الشخصية التى لا تبدو للقارىء فى الصفحات الأولى ، بل تتكشف شيئا فشيئا وتتطور بتطور القصة وأحداثها ، ويكون تطورها غالبا نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث . وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا ، وقد ينتهى بالغلبة أو بالاخفاق .

ويتساءل دافيد داشيز David Daiches[2] : « هل يجب أن تتبع معالم شخصيات أبطال القصة من التسلسل التاريخى ، من مجموعة الأحداث وانعكاساتها عليها ، وتفاعلها معها أم أنه ينبغى للقاص أن يستبعد عامل الزمن حتى يستطيع أن يعطى صورة تفصيلية لشخصيته فى اللحظة التى يقدمها فى القصة ؟

ويجيب على هذا التساؤل بقوله « ان كتاب القصة يتبعون كلتا الطريقتين وبعضهم يتبعها جميعا فى وقت معا ، فقد يبدو البطل أول الامر باهتا غير محدود

---

(١) فن القصة ليوسف نجم ص ١٠٥ .

(٢) The Novel and the Modern World P. 12

المعالم ، ولكنه بعد تعدد الاحداث عليه وتفاعله معها تتضح معالمه ، وتتحدد قسماته شيئا فشيئا ويتخلق كائنا حيا .

ونحصل فى بعض القصص على وصف شامل للبطل حتى يمكن توقع مايفعل، وبتوالى الأحداث يمكننا المقارنة بين ما فعل وما كان ينبغى له أن يفعل بناء على هذه الحدود التى عرفنا لشخصيته .

ولم تكتف القصص الحديثة بعرض الشخصيات بصورة عامة أولا أو ترك الاحداث تبين جوانبها ، بل عمدت بتطور الدراسات النفسية ، الى التغلغل فى أعماق العقل الانسانى وتعقب العوامل التى تعمل داخل النفس الانسانية لابالنسبة للحدث فى اللحظة والزمن الواحد بل بناء على تعقد ناشىء من الظروف المختلفة .

ويغلب على شخصية الابطال فى القصص الجيدة هذا اللون ، ولكن قد تكون بعض الشخصيات مركبة وان غلبت عليها صفة واحدة تحجب جوانبها الاخرى فبكى شارب فى قصة تاكرى Thacheray تتميز بأنانيتها المفرطة ، وأميليا فى قصة فيلدنج تمتاز بحبها الدائم لزوجها .

ونجد نموذجا للشخصيات النامية فى القصص المصرية فى أحمد عاكف ، وحسنين على وكامل رؤبة لاظ فى رواية نجيب محفوظ .

وتبدو بعض الشخصيات وكأنها مسيطرة على القصة بقوتها وجاذبيتها ، ويعمد الكاتب إلى وسائل فنية مختلفة ليوفر لها هذه السيادة . يقول نجم :

« والقارىء يلمس أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة ، فكثيرا ما تكون الشخصية هى العنصر الأهم فى القصة ، وبهذا تكون المحور الذى تدور حوله . وكل ما يدور فى القصة من أحداث لا بد من أن يمسها من قريب أو من بعيد ويؤثر فى تكوينها بألوان جديدة ، ويلقى أضواء جديدة على مكامن أسرارها وأعماق أغوارها (١) .

وإذا كان هذا هو موقف كتاب القصة من الابطال الرئيسيين فأنه قد يختلف

---

(١) فن القصة ليوسف نجم ص ٢٠ .

بعض الاختلاف بالنسبة للاشخاص الثانويين أو أبطال الدرجة الثانيـة ، وذلك أن دور هؤلاء هو تهيئة الجو المناسب للأبطال ، يقتبسهم من الحيـاة رأسا دون أن يعنى بتهذيبهم أو صقلهم والاضافه عليهم يقول مورياك :

« أما أنا فيلوح لى أن أشخاص المرتبة الثانية فى قصتى هم الذين استعرتهم من الحياة وأكاد أتبع فى ذلك قاعدة عامة هى أنه كلما قل شأن الشخص فى الحـكاية والسرد زاد حظه فى أن يكون بقضة وقضيضة مثلا من أمثلة الواقع ، وهذا أمر بين واضح،فالمسألة مسألة فائدة كما يقال فى المسرح ، فالفائدة لا غنى عنها فى حركة الرواية تضمحل وتتلاشى ازاء البطل ، فالوقت أضيق عند الروائى المتفنن من أن أن يتسع للسبك والخلق ، فهو يستخـدم أولئك الأشخاص الثـانويين على النحو الذى يلقاهم عليه فى ذاكرته ، فهذه الخادمة ، وذلك القروى اللذان يمران مرورا عابرا فى أثناء روايته لم يطل تنقيبه عنهما بل تناولهما تناولا هينا سهلا بعد أن غير وبدل شيئا من صورتها العالقة بذاكرته » .

ولكل كاتب طريقته فى عرض أبطاله وإظهارهم على مسرح القصة والتطور بهم وكشف جوانبهم شيئا فشيئا ، وقد أشرنا إلى تلك الشخصية البسيطـة المنبطحة التى يظهر الكاتب ملامحها منذ البدء مثل شخصيات ديكنز ، فهى من هذا اللون غير بعيد الغور ، ولذلك فهى أقرب إلى الصور الكاريكاتورية تبدو ملامحها من النظرة الأولى (١) .

وقد يؤخر الكاتب نقطة الانطلاق فى القصة ، ويؤخر كذلك تقـديم أبطـاله الرئيسيين ، وعند ظهور البطل تأخـذ القصة فى التحرك بصورة أسرع وتبـدأ الشخصية فى حسر اللثام من الأحداث . كما تأخذ الاحداث نفسها تكشف جوانب الابطال، ويكون الكاتب فى مثل هذه القصص معتمدا على الأحداث نفسها وسلوك البطل لكشف شخصيته وأعماق نفسه ، ولكن لا يكتفى بعض الـكتاب بذلك بل يعرض على القارىء منذ اللحظة الأولى صفات بطله أو أبطاله بل ويعمد بعضهم

(١) Forster 69

إلى تحليلها وتشقيقها والغوص فى أغوار نفسها يبين خصائصها وميزاتها أوعيوبها ولا يترك صغيرة ولا كبيرة لا أحصاها وذلك مثل فلوبير فى قصة « مدام بوفارى » .

وبعض الكتاب لا يعمد إلى الوصف ولا الأحداث لكشف الشخصية بل يعمد إلى الحوار بين الشخصية وأبطال القصة الآخرين أو بالمونولوج الداخلى أو بفيض تلقائى من الأفكار والأحلام التى يعززها العقل الانسانى ، والتى ندعوها عادة بأحلام اليقظة . يقول داشيز (١) : « ويعمد القاص إلى هذا بقوله وقد ذكره هذا بكذا ، أو أثار فى ذاكرته كذا ، ولكن بعض القاصين المحدثين رأى ذلك طريقة فجة للتغلغل إلى عالم العقل ، فعمدوا إلى طريقة « تيار الوعى » وعرف بهذه الطريقة بعض كتاب القصة المعاصرين مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف.

واعتمد أصحاب هذه الطريقة على علم النفس فى تكييف الجو النفسى لابطالهم وربط الاحداث العابرة بأحلام اليقظة ، والمقابلة بين الماضى والحاضر والذكر والخواطر . واتجه بعض الكتاب إلى التغلغل فى أعماق النفس الانسانية ، وتصوير عقد النفس ومسارب السلوك الإنسانى ، حين ذلك نشأت القصة النفسية التى تدور أحداثها داخل نفوس الابطال لا خارجها ، يقف دستوفسكى متحدثا عن قصص تولستوى « لقد قام الكونت تولستوى بعمل إنسانى رائع فى تحليل النفس البشرية ، فبرهن لنا على أن الداء خبيء فى النفس الانسانية ، وأنه أعمق كثيرا مما يعتقده الاطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جذوره غائصة متمكنة لا فى نظام اجتماعى معين ولكن فى النفس الانسانية فى ذات الإنسان » .

ونحا نحو تولستوى كثير من كتاب القصة فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وساعدت بحوث الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع على انطلاق الكتاب فى هذا الميدان بعد أن اتسعت جوانبه وتحددت معالمه ، وعلى رأس هؤلاء فرويد فى تحليله للعقد الغريزية وكشفه فى عالم اللاشعور وبرجسون فى شروحه للحدس

---

(١) The Novel and the modern world p. 12

الصادر مباشرة عن الشعور ، وليفى بريل فى كشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطريين ، فلم يمنع كتاب القصة فى رسمهم للشخصيات بالبقاء فى نطاق تجاربهم الخاصة الضيقة ، بل انطلقوا فى عوالم وأجواء جديدة مهدت لها معارفهم الحديثة فى ميدان النفس البشرية .

وقبل ختام الحديث عن الشخصية ينبغى الاشارة إلى الفنان الأصيل الذى يخلق شخصياته ويدعها تتصرف كما تملى عليها أحداث القصة وتطور حركتها الداخلية لا يتدخل فى عملها ولا فى تصرفاتها ولا فى أحكامها على الأشياء وكأنها مخلوقات ليس بينها وبينه رابطة ، فلا يملى عليها ما يراه من الأفكار أو ما يعتقده من الخطأ والصواب . ومن ثم فلا تكون هذه الشخصيات أبواقا تنقل ما يلقى اليها المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات الببغاوية ، والواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقلة ، وأن تظل حية فى حركاتها وسكناتها وأن يحس القارىء من أعمالها حرارة الحياة ، ويتعرف من فعالها على ما تميز به من شمائل وحقائق فلا تتكلم هذه الشخصيات الا باسلوب طبيعى يلائم نفسيتها ولا تعمل الا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها (١) .

ويقول كولين ولسن (٢) « أن كتابة رواية تشبه ذهابك فى رحلة إلى الريف فى سيارتك بسرعة وحينئذ لن يمكنك أن تفحص أى شىء فى دقة وعن قرب ، وأما إذا كان الأمر على العكس ، فتقود السيارة ببطء فان هذا يتيح لك فحص كل شجرة تمر بها . وفى هذه الحال ستأخذ وقتا طويلا الوصول إلى غاية رحلتك ، وستشعر بالتعب الشديد والارهاق قبل أن تصل إلى نهاية الرحلة بوقت طويل . ولقد كانت كتابة الرواية وشعر الملاحم كأوديسة هوميروس مثلا تشبه يوما فى رحلة سريعة جدا فى سيارة . فأنت تقطع فيها مسافة طويلة فى سرعة فائقة ، وقد كانت هناك مئات من الحوادث الصغيرة ، ومئات من الشخصيات ، وكانت

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح لمحمود تيمور .
(٢) مجلة أصوات عدد ٦ ص ١٥ .

غاية القصة الوحيدة هي اثارة الانفعالات فى نفس القارىء . أما فى القرن العشرين فقد انتشرت عادة القيام برحلات بطيئة فالمؤلفون يوجهون إلى التفاصيل جهدا عظيما ، ويشرحون فى دقة كاملة سيكولوجية الإنسان ، و ويملأ روب جرييه » صفحتين كاملتين فى وصف مائدة . وقد أشار كثير من النقاد إلى أن سرعة السيارة تتناقص بالتدريج ، وهم عندما يتنبأون بأن أدب الرواية يسير إلى نهايته ، فان معنى هذا أن السيارة قد تقف كلية عن السير » .

ونخرج من هذه الفقرة التى كتبها الناقد بأن الاتجاه فى المعالجة الفنية للقصة فى الغرب يتجه إلى البطء والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والحياة الإنسانية ، وعلم النفس وأن هذا الاتجاه كاد أن يستنفذ طاقاته .

ونعود من جديد لتفصيل ضروب المعالجة الفنية عند كتاب القصة . وقد ظهر منها إلى الآن أربعة أنواع :

طريقة السرد المباشر ، والترجمة الذاتية ، والوثائق أو الرسائل المتبادلة ثم طريقة تيار الوعى أو المنولوج الداخلى وهى أحدثها .

أما الطريقة ونعنى بها طريقة السرد المباشر أو الطريقة الملحمية فهى أكثرها شيوعا ويغلب فيها التاريخ الظاهر لمجموعة شخصيات القصة ، ويتحدث القاص فى الثانية غالبا بطريق المتكلم على لسان البطل ،أو البطلة أو على لسان شخصية ثانوية ومثالها فى القصة العربية « السراب »لنجيب محفوظ ، و « عود إلى بدء » للمازنى و « نداء المجهول » لتيمور ، و « الحب البضائع » لطه حسين . والرسالة المتبادلة فى قصص « آلام فرتر » لجوتة ،ومثلها كتابة المذكرات كما فى « الكراسة الحمراء » فى قصة الزواج المقدس لتوفيق الحكيم .

والطريقة الأخيرة وهى أحدثها وأكثرها تعقيدا ،ويتبعها جماعة من كتاب القصة .

الحركة والاسلوب أو المعالجة الفنية :

ويقول أحد الباحثين فى فن القصة (١) « أن الكاتب عندما يتهيأ لكتابة القصة

(١) والتر ألن فى « القصة الانجليزية » ص ١٤ .
Walter A llen : The English Novel p. 14

كأى صانع آخر يحاول أن يخلق صورة وحكاية لحياة الانسان على الارض ، ويحاول أن يجعل من قصته ـ إذا صح هذا القول ـ نموذجا حيا للحياة كما يراها ويشعر بها ، فتنضح بها آراؤه بما يختار ويصور من الشخصيات والمواقف التى يضعهم فيها ، والكلمات التى يختارها للتعبير عن تلك المواقف » .

ولكى يستطيع الكاتب أن يعالج قصته فى أحكام وبطريقة مرضية فإنه يعمد إلى جملة من الأصول التى تعارف عليها كتاب القصة ، وأصبحت معالم فى طريق كتابها يهتدون بها .

وقبل الحديث عن تلك الأصول التى تكون الحبكة القصصية ينبغى أن ننبه إلى أن القصة تختلف عن غيرها من الانواع الادبية ، فهى خلاف الشعر مثلا لأنها تكتب بأسلوب نثرى مطاوع أقرب إلى كلام الناس لا يلتزم فيه ما يلتزم فى الشعر من لغة خاصة أو أسلوب بعينه « الأسلوب الشعرى » أو إلى وزن أو قافية وما إلى ذلك من خصائص الشعر . ولما كانت لغة القصة نثرا قريبا من لغة الحياة الجارية ، لذلك فهو يقربها إليها لأنه عنصر من عناصر الواقع ، لأن الناس فى الحياة لا يتكلمون شعرا . فالشعر ليس واقعيا كالنثر لطبيعة وضعه . لذلك فالشعر أداة للتعبير تصلح للموضوعات التى ترتفع عن مستوى الواقع والتى تغرق فى الخيال والبطولة والمثالية . أما النثر فهو أقرب للقصة لأنها أشد أقترابا من الواقع وأقوى أتصالا بالأرض .

وهى تختلف عن المسرحية كذلك لأن مجالها أوسع ، فالمسرحية مرتبطة بالمسرح ، بمكان محدود ، وبزمن محدود كذلك ، وليس لكاتب المسرحية حرية الحركة كما لكاتب القصة ، وهذه الحرية تتيح للكاتب القصصى شرح الجوانب المختلفة فى « الحكاية » أو « الفعل » الذى تدور حوله القصة ، بخلاف المسرحية التى تعنى بعرض الخطوط البارزة فى « الفعل » .

يقول تشارلتن[1] « وأياما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل نأ

(١) فنون الأدب ص ١٢٤ .

يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل . هذا شكسبير فى رواية « كما تهواه » يفاجئك بجماعة يأكلون فى الغابة، ولا تدرى كيف أعدت ألوان الطعام ، ولا عليك ألا تدرى فالمهم هنا أن تشهد الطاعمين وهم يأكلون » .

أما قصصى مثل مردث ففى وسعه أن يملأ ثلاثة فصول كاملة بشارب يحتسى زجاجة خمر، و « جولز وردى » ينفق مساء بأكمله فى عشاء الأسرة .

أما طريقة « تيار الوعى » فتظهر بوضوح عند بعض المعاصرين فى الغرب مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف وقد بدأ بها كاتب فرنسى مغمور من الرمزيين أسمه ادوار ديجاردان . ويعتمد الكاتب على أحلام اليقظة وتكاد أن تخلو القصة من الحوادث، فقوامها الأفكار والذكريات ، وتعبر الشخصية عن نفسها بطريق اللاوعى أو السرد غير المنظم للذكريات دون التقيد بالنظام المنطقى للأحداث .

وتعتمد هذه الطريقة على اعتبار أن التأمل يشغل جانبا كبيرا من حياة الانسان ، ويشمل الملاحظة العابرة واستحضار الذكريات الماضية وبناء صور الآمال فى المستقبل ، فخواطر الانسان لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله ، وتسجيلها واجب محتم على الفنان . وهذه الخواطر لا ترد إلى الذهن فى صورة منطقية منظمة تتبع فيها العلة النتيجة ويسبق فيها الماضى الحاضر والمستقبل ، بل ترد متقطعة تتبع التداعى اللفظى أو المعنوى والعاطفى ،وفى هذا التداعى يفقد الزمن معناه إذ يختلط الماضى بالحاضر بالمستقبل .

ويراعى فى هذه الطريقة أن يتبع الأسلوب الصور الذهنية فيسجلها كما هى دون صياغة نحوية مرتبة ولا صياغة منطقية كذلك .

وغاية الكاتب من هذه الطريقة دراسة الشخصية الانسانية وعرضها على الملأ ، برسم قطاع داخلى لحياتها العقلية الطبيعية العفوية .

ولكل قصة من هذه الضروب حبكة ، وأن أختلفت فى شكلها ودرجتها ، وعلى أية حال فهناك نوعان متميزان للحبكة الأصلية الحبكة المفككة Loose

والحبكة المتماسكة Organic . وتقوم القصة من النوع الأول على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التى لا تكاد ترتبط برباط ما ، ووحدة العمل القصصى فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التى تتحرك فيها القصة . أو على الشخصية الاولى فيها ، أو على النتيجة العامة التى ستنجلى عنها الاحداث أخيرا ، أو على الفكرة الشاملة التى تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا .

وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها من الاخرى ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذى يخفيه الكاتب عنا فنكتشفه . و من الأمثلة على هذا النوع « أوراق بكويك » و « الشارع الجديد » للسحار و « زقاق المدق » لنجيب محفوظ و « الحرب والسلام » لتولستوى .

وأما القصة ذات الحبكة المتماسكة ، فانها على العكس من ذلك اذ تقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض وتسير فى خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها ، وأكثر القصص المعروفة من هذا النوع ومنها « مدام بوفارى » لفلوبير ، « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم و « دعاء الكروان » لطه حسين .

ويرى تشارلتن أن بعض كتاب القصة لا يعنى بهذه الحبكة ، ومن ثم فهم لا يرتبون أحداثهم فى ترابط وتسلسل . يقول «أن بعض كتاب القصة المعاصرين راحوا يحشدون حوادث القصة فى خلط وفوضى لتجىء قصتهم مطابقة للحياة لان حوادث الحياة لا تسير على نظام معلوم ، تراهم لا يجعلون لقصصهم بداية ولا نهاية ، لان الحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهى عند أخرى ، ولابد أن يصوروا الواقع فى قصصهم ، فيضعون حقيقة فى أثر حقيقة لا تربطها صلة ، لأن حقائق الحياة تتابع على هذا النحو بغير صلة لازمة بين السابقة واللاحقة ، ومن هذا القبيل أيضا ما يتجه إليه بعض رجال القصة المعاصرين من سوق حكايات قصيرة متعاقبة أو محادثات منقطعة تفصل بينها الفواصل . وقد بلغ هذا الاتجاه الجديد فى

القصة أبلغ مداه عند جويس Joyce ومس رتشردسن ، فنراهما يخرجان القصة فى خلط عجيب زاعمين أنهما يصوران الحياة تصويرا واقعيا .

والحقيقة أننا نطالب كاتب القصة بأن يترك فى نفوسنا بقصته أثرا نحس معه بواقعية الحياة لكن ذلك لا يعنى أن يترك فينا هذا الأثر على نفس الصورة التى تتركه بها الحياة نفسها ، ففى القصة ينبغى أن يتلقى القارىء هذا الأثر وهو شاعر به ، مدرك له ، أما فى الحياة نفسها بما فيها من اضطراب فى تتابع الحوادث ومجال للمصادفة العمياء فى سيرها فاننا لا نحس الأشياء إلا إحساسا غامضا مهوشا مضطربا ، ونشعر به شعورا ناقصا وندركها إدراكا ليس فيه كل التقصى لصفاتها وخصائصها ، كأننا نتلقاها ونحن غافلون ، وواجب القصة أن تقدم لنا هذه الأشياء على صورة تشعرنا بها شعورا كاملا قويا . وواجب القاص أن يخلق من فوضى الحياة نظاما منسقا فى قصته . وأن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية إختيار وتقديم وتأخير للحوادث . فالقصصى يختار الحوادث الصالحة ويضع هذه قبل تلك ، وتلك قبل هذه . بحيث يجىء السياق والتتابع موفيا بالغرض المقصود . ولو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية [1] .

وعلى ذلك فتشارلتن يبنى على الحبكة أهمية كبرى فى صياغتها الفنية وتعتمد الحبكة على عدة عناصر منها : التوقيت ، والايقاع ، والتشويق .

فالتوقيت هو سير الحوادث فى بطء أو سرعة ، تجمعها ثم انطلاقها — وهكذا ،والايقاع هو التنويع والتفاوت فى درجات الإنفعال ، ويقدمه القاص لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدى إلى تأثير معين يشعر القارىء معه بأن القصة تسير وفق قانون مرسوم . وهذا التغيير التموجى هو الذى يسمى الايقاع ، وقد يبدو فى بعض القصص خافتا غامضا ، ويبدو أحيانا متحركا مسرعا .

أما عنصر التشويق فهو كل ما يعمد اليه الكاتب من حيل ، وما يعرضه من

(١) فنون الأدب ص ١٤٧ .

أشياء فى القصة وتطور أحداثها تشد القارىء اليها ، ويختلف هذا العنصر باختلاف عرض الكتاب له ومعالجتهم أياه، مثل إخفاء سر معين عن القارىء تدور عليه أحداث القصة ويكشف للقارىء شيئا فشيئا ، ويدفع الكاتب الأحداث شيئا فشيئا إلى العقدة أو الذروة .هذه الذروة هى نقطة فاصلة تتدرج الحوادث قبلها صعدا حتى تصل إلى ذلك التوتر ، ثم عملية التصفية والكشف عن الخاتمة . وقد تكون العقدة واضحة ، وتكون مبهمة غير واضحة ويحسن اتجاه القصة إلى تحاشى إبراز العقدة أو الذروة على صورة مفتعلة صارخة حتى تكون أكثر تعبيرا عن الحياة .

والمعالجة الفنية الماهرة لا تقحم الأحداث اقحاما فى التعقيد أو التطور إلى الذروة كما لا تعمد إليها فى الكشف أو الإنحدار إلى الخاتمة كما لا تعمد أيضا إلى عناصر خارجية كالقدر والمفاجآت .

وأشرنا إلى ملاحظة تيمور على بعض القصص العربى المعاصر فى إسرافه فى الإعتماد على القدر والقصاص إعتمادا على الواعز الدينى الذى يحيل القصاص مرهونا بكل ما يقارف المرء من عمل التوبة والعقاب .

والإسراف فى الإعتماد على هذين العنصرين دون تمهيد أو لطف معالجة فى مجرى القصة وتسلسلها يكسبها ضربا من التهلهل والتفكك وينقص من أثرها فى النفس كما ينقص من قيمتها الفنية .

والارهاص أو التهيئة الذهنية ضرورة فى التشويق وربط القارىء إلى القصة وفى ترابط أحداثها وتتابعها ، ويكون هذا الارهاص بالتمهيد للحدث أو الايماء له قبل وقوعه حتى إذا ما جاء كان القارىء على علم بالتطورات التى أدت إليه. (ولا بد هنا أن ننبه إلى أن القارىء يجب أن يفاجأ بالحوادث ولكنه لا يجب أن يروع بها). ولذا كانت المفاجأة وسيلة فنية إذا كانت فى أضيق الحدود وفى بعض الحالات الخاصة .

والتضليل نوع من التمهيد ، وكثيرا ما يستغله كتاب القصص التمثيلية

وقصص المغامرات والأسرار، واعتمد عليه دكنز فى قصصه كثيرا (١).

والتشويق فى القصص التى تعتمد على تيار الوعى Stream of oonciousness لا يعتمد على تسلسل الأحداث وترابطها، أو على المفاجآت بل يعتمد على عناصر أخرى، فنحن إذا ما اعتبرنا عامل الزمن مثلا وتتابعه فى قصة فرجينيا وولف (مسز دالواى Mrs Dalloway) نجد أنها لا تشغل فى حيز الزمن إلا يوما واحدا. وهذا النوع يعمد بصفة عامة إلى التخلص من التحكم الزمنى فى القصة، وليست كلها إعتمادا على تداعى الذكريات التى يثيرها الحاضر للماضى، ولكنها كذلك لأحلام اليقظة والتخيلات التى تثور فى الذهن نتيجة إنعكاس الأحداث والوقائع عليه. ولو إستخدمت هذه الطريقة ببراعة استطاع القاص أن يقتل عصفورين بحجر، فهو يظهر إنعكاس الحدث الحاضر على شخصيته وتصرفها إزاءه، ويستعرض كذلك تطور الشخصية خلال الزمن ويبرز جوانبها التى يعمد لها القاص الذى يميل إلى الطريقة السردية وحدها. وهكذا يستطيع أن يعالج شخصيته من جانبين التاريخى والسيكلوجى.

ويحدثنا تيمور عن جوانب المعالجة الفنية فى القصة فيقول:

أنه يجب على الكاتب أن يجعل همه مقصورا على إبراز الفكرة الأساسية متجنبا جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى. وايضاح ذلك أن يراعى الكاتب حصر عمله فى جوهر الموضوع خالصا من طغيان الزخرف، فلا تطمس الموضوعات الثانوية بذلك الجوهر الجدير بالعناية والايثار. والقدرة الكتابية تظهر فى التملك لزمام الصميم من الموضوع كالفارس القابض على زمام جواده.. فواجب أن يخضع الكاتب جوات قلمه لموضوعه ولا يدع الموضوع خاضعا لقلمه يجره حيث شاء. وبذلك تخرج القصة بنيانا متراصا ولا حجر فيه بغير معنى.

وأن يراعى فى غرضه جانب التلميح ما أمكن وأن يحذر جانب التصريح، فلا يشرح الكاتب الموضوع، ويحلل الشخصيات فى شكل مهلهل بحيث لا يترك شيئا لفطنة

---

(١) دراسات فى القصة ص ١٠٣ — ١٠٤.

القارىء . والا تخرج القصة مكشوفة لا يجد فيها قارئها لذة التعرف بنفسه ولا يشعر بشوق إلى ما يجىء منها بعد .

وأن يعنى الكاتب برسم شخصياته وأن يجعلها تصدر فى أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التى أراد لها المؤلف أن تعيشها بواقعيتها الظاهرة وواقعيتها الخفية أيضا ، حتى إذا مضى القارىء فى تفهم هذه الشخصيات وتصور ما يقع من أمثالها لم يجد نفسه مصطدما بشىء غير مألوف يأباه المنطق والذوق ، وما أجدر أن يلقى الكاتب كل باله إلى هذا الجانب من البراعة فى التحليل النفسى فإنه يتوقف عليه شطر من فنية القصة .

وألا تكون الشخصيات بوقا ينقل ما يلقى اليه المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات الببغاوية ، والواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل وأن تظل حية فى حركاتها وسكناتها ، وأن يحس القارىء من أعمالها حرارة هذه الحياة ويتعرف من فعالها ما تتميز به من شمائل وحقائق فلا تتكلم هذه الشخصيات الا بالاسلوب الطبيعى الذى يلائم نفسيتها ولا تعمل الا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها

كذلك حتم أن يكون لكل قصة معنى ، والا كانت القصة لغوا لا جدوى له . والقاص ككل فنان آخر مصور للحياة فى مختلف ألوانها ، مترجم عما يعتلج فى رأسه ويحتبس فى صدره من معان ومشاعر فهو إذا كتب يكتب لتصوير هذه المعانى ، ولإيضاح هذه المشاعر ، ومعانى القاص مستمدة من الواقع .. ملء سمعه وبصره ، أو فى نطاق الجو المحلى الذى يعيش فيه أو مستمدة من صميم النفس البشرية ، تلك النفس الثابتة بميولها ، الخالدة بغرائزها . وألا تكون الفكرة مصوغة فى قالب موعظة أو حكمة مكشوفة ، وهنا يكمن الفرق بين القصة والمقال ، فالقصة معرض للتصوير والتحليل ، يوحى برموزه واشاراته إلى القارىء بالغرض الذى رمى اليه الكاتب القصصى .

وعنصر التشويق ضرورة فى القصة ولكن على ألا يفتعله الكاتب افتعالا فيبدو

على القصة التكلف ، ولكن لابد من الحذق واليقظة والفن بحيث يبدو التشويق جزءاً طبيعياً من سياق القصة ، وبهذا يوفر للقارىء النشاط واللذة والاستمتاع .

ويرى تيمور أن المعالجة الفنية قطب الدائرة ، ومتى فقدت القصة عنصر المعالجة كانت سرداً للأحداث وسياقة للأنباء ، والقصة التى يقفز فيها القاص من حركة إلى حركة ومن حادث إلى حادث ومن موقف إلى موقف دون استخراج للبواعث وتعليل للتصرفات أقرب شبهاً بمن يسجل أنباء موقعه يتخيل أبطالها فى معترك ، فيعز من يشاء ويذل من يشاء مجرداً من قلمه ألوهة تكتب النصر أو تنزل الهزيمة (١).

ويلاحظ تيمور على القصص المصرى الحديث بعض الملاحظات المتعلقة بالمعالجة الفنية ومنها :

غلبة الأحكام العامة المطلقة على الشخصيات والمعانى ، واغفال التنازع بين الغرائز والمشاعر فى نفس الانسان ، والنقمة على الضعف البشرى تارة أو التحيز له تارة أخرى . واعلاء صوت الغائب على صوت الشخصيات بما يبدو من مشاهد وأحوال وإيثار السرد والأخبار على التصوير وتهيئة الجو واضطراب الموضوعات فى دوائر محدودة متشابهة من مشكلات الحياة والمجتمع ، والافتنان بالاغراب فى الحوادث والتصرفات دون تمهيد وتدريج ، والقصد إلى الوعظ الظاهر فى تكلف أو المجون السافر فى ابتذال ، وتملق الجماهير فيما تعارفت عليه من أخلاق وأوضاع وتقاليد ، والولع بالخواتيم الحاسمة المثيرة التى تنتصر للحق والخير وتعز الفضيلة والمثل الأعلى .

أسلوب القصة :

ونعنى بالأسلوب الصورة التعبيرية التى يصوغ بها الكاتب قصته متضمنة اللغة والعبارات ، والصور البيانية ، والحوار وما إليها من عناصر الصياغة ، وفى هذا الأسلوب تتجلى براعة القاص فى العرض ، وفى التأثير .وأشتهر بعض الكتاب بقدرتهم الأسلوبية الفائقة مثل همنجواى فى القصة الامريكية ، وطه حسين وان كانت المعالجة الفنية أقل روعة عند طه حسين .

(١) دراسات فى القصة والمسرح ص ٩٥ .

ويحاول بعض نقاد القصة الربط بين الاسلوب والمضمون فى القصة شأن غيرهم من نقـاد الشعر ، وهؤلاء هم فى الغالب من أتبـاع الاتجـاه الواقعى . يقول ليدل Liddel « يمكننا القول بأن الاسلوب لا ينفصل عن المعنى إذا أردنا بالمعنى المعنى الاجمالى كما ذكره رتشاردز عندما حلله إلى أربعة أقسام : الادراك sense، والشعور feeling ، والنغمة tone ، والغرض intention »(١) . ويذكر ما نقله موباسان عن فلوبير : « إن كل معنى يراد التعبير عنه لا بد له من كلمة للدلالة عليه، وفعل لحركة ، وصفة لبيان ماهيته ، ولهذا فإن على الـكاتب أن يبحث حتى يصل إلى تلك اللفظة ، والفعل والصفة » .

ويتساءل ليدل : هل يمـكن أن تكون القصة الجيدة عمـلا فنيا ضعيفا ؟ ؟ أو العكس ، هل يصح أن يكون العمل الفنى الجيد فى صورة قصة ضعيفة ؟، وهل يمكن أن يكتب شىء ما ذو بال ، ويكون فى الوقت نفسه بأسلوب ردىء ؟، ثم هل يمكن أن يكون الأسلوب جيدا إذا كان المضمون شيئا تافها ؟

ويجيب على هذه الأسئلة جميعا فيقول : « لقد تعلمنا أن نستبه التفريق الخاطىء بين الأسلوب Style والمضمون Subject matters وأن الإعجاب باللغة الجميلة التى نشأ فى ظلها كثيرمنا على أيدى أساتذة اللغة على الطراز العتيق ، وقد علمّنا فى كل الأنواع الادبية عدم الفصل بين الشىء المقول والطريقة التى قيل بها ، وأن الفلاسفة قالوا — وليس رجال الأدب وحدهم — إن الشىء الذى يعبر عنه بطريقتين مختلفتين لا يمكن أن يكون صنوا للشىء نفسه ضرورة . وعلمنا مستر رتشاردز فى كتابه « النقد التطبيقى » وغيره من النقاد الذين أعتنقوا رأيه أن ننظر بدقـة فى الصياغة فى كل من النثر والشعر . وسيجد القليلون أنهم لا يوافقون ما عبرت به مسز ليفيز Mrs. Leavis إذ تقول « إن الصنعة الأساسية فى أى فن يعتمد على اللفظ هى

(١) Robert Liddel : Some principles of fiction p. 47

الطريقة التى تستخدم بها الكلمات [1]، بل إن T. S. Eliot اعترض على وليم آرثر بأن المسرحية لا يمكن أن تكون جيدة وهى من الأدب الرخيص. وهذا ينطبق على المسرحية الشعرية أو المسرحية بصفة عامة. وهذا يعنى أنه بقدر جودة الشعر تكون جودة المسرحية.

ويمكننا كذلك أن نقتنع بأنه لا تكون القصة جيدة مع كونها من الأدب الرخيص، وأن القصة والأسلوب ينبغى أن يكونا شيئا واحدا، بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول: إنه بقدر جودة الأسلوب والعبارة تكون جودة القصة، أو العكس.

ولا شك أن التعبير بأسلوب فنى يحتاج إلى كثير من المران والدربة، وأن الصورة البيانية المشرقة لها خطرها فى تقديم العمل الأدبى عامة، ولها فى القصة شأن آخر، إذ يجب أن تجمع بين الفائدة القصصية والروعة البيانية. يقول جورج ديهامل: «إن موسيقى الأسلوب فى نظرى شرط لازم لسيطرتها على النفوس. نعم إن الروائى الحق هو الذى يعرف قبل كل شىء بعضا من أسرار الحياة، ولكنه أيضا رجل يلجأ فى التعبير عما يعلم إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته فيتميز بها كإمارة خفية لخصائص نفسه» [2].

ويحلل ليدل جوانب التعبير فى الأسلوب، أى التعبير الصوتى، والتعبير الرمزى فيقول إن الأدب بصفة عامة ـ والقصة خاصة ـ وسيلته التعبيرية هو اللفظ، فإنه بعكس الفنون التشكيلية، فنحن لا نستطيع أن نقول عن عمل أدبى إن صاحبه قد أخطأ فى اختيار المادة الملائمة Medium كما يختار المثال عمل تمثال من البرونز وربما كان المرمر أكثر ملاءمة، إذ أنه ليس أمام الفنان الأديب سوى مادة واحدة فى اللفظ، وليس الأمر فيه كما فى الموسيقى، فليست لديه آلات متعددة تنوع النغم، إذ ليس للفظ سوى الصوت الإنسانى، وسواء أكان من نوع السوبرانو،

(١) المصدر نفسه ص ٣٢.
(٢) فن القصة لمحمد يوسف نجم ص ١١٧.

أو الباريتون ، أو كان رفيعا أو غليظا ، مرتفعا أو خفيضا ، فالأمر سيان فيها جميعا .

والأعمال الأدبية لا يمكن تصنيفها حسب المادة التي كونت منها ولا حسب الآلات التي كتبت بها ، وهل يمكن مثل الآثار المعمارية أن تقسم حسب الاغراض التي بنيت من أجلها ؟

والكاتب الصناع هو الذي يستطيع أن يستخدم هذه الالفاظ بطريقة مطاوعة تجعله مسيطرا على التعبير ، قادرا على نقل ما يريده من الصور الذهنية إلى مادته اللفظية في حالة حية .

ولكن قد تطغى الصيغة اللفظية والعناية بجمال العبارات ورشاقة الاسلوب على موضوع القصة أو على الطريقة الفنية في معالجتها ، فتصبح القصة عندئذ مجموعة من اللوحات الفنية الجميلة . وهذا شأن جماعة من كتابنا المحدثين الذين عرفوا بجمال الاسلوب مثل طه حسين في (دعاء الكروان) و (الحب الضائع) و (شجرة البؤس) وهيكل في (زينب) .

ويعتبر الحوار صورة من صور الاسلوب القصصي ، بل إنه أحيانا يكون أكثر حيوية من الأسلوب السردي أو الوصفي ، ولذلك كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات ، فضلا على أنه كثيرا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرا من أهم مصادر المتعة في القصة ، إذ بواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض اتصالا صريحا مباشرا .

وقد يستغل الحوار في تطوير احداث القصة واستحضار الحلقات المفقودة منها ، الا أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى ، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف .

ويعتمد الحوار لنجاحه على اندماجه في صلب القصة حتى لا يبين للقارىء

عنصرا دخيلا مقحما عليها أو متطفلا على شخصياتها ، كذلك ينبغى أن يكون الحوار طبيعيا سلسا رشيقا مناسبا للشخصيات التى تتحدث به وللمواقف التى يقال فيها، كما ينبغى أن يحتوى على طاقات تمثيلية . ولا يسرف فى الهذر والثرثرة والإطالة دون حاجة .

ولعل من أظهر كتاب القصة المصريين استخداما للحوار وبراعة فيه توفيق الحكيم .

تطور القصة

في مقال لتوماس مان (١) أستعرض تطور القصة منذ أقدم العصور إلى عصرنا الحديث فقال إن القصة شعبية في طابعها لأنها كانت شعبية النشأة حين نشأت في الشعوب القديمة ، مثل ما ظهر عند المصريين القدماء ، قصة (سنوحى) ، وقصة (حطام السفينة) وحكاية الفلاح الساذج وقصة (الأخوين) التى أتخذت فيما يغلب على الظن في رأيه مثلا احتذى كما وردت في الانجيل ، ويقول أنه من جميع هذه القصص نستطيع أن نتعرف على مصر في عصورها السحيقة في صور أجمل وأكمل مما تقدمه لنا الاناشيد الرسمية للآلهة .

وفي الهند المهاباراتا التى بلغت مرتبة قدسية وظلت كذلك ، وهى منظومة في مائةالف بيت، وعنها أخذت القصة الهندية ، وكذلك الحال فى اليونان ،وجدت ملحمتا هوميروس: الأوديسه والالياذة ، وعنها تطورت القصة النثرية فى مدرسة الاسكندرية وغيرها إلى حكايات« إيسوب » بلسان الحيوان .

وفي روما نجد ملحمة فرجيل الشعرية وقصة (بترونيوس) التى صور فيها عصره ، وقصة الحمار الذهبي التى وضعها أبوليوس والتى تعتبر بحق درة فى أدب القصة العالمى.وفى ايران نجد أدب القصة ممثلا فيما قدمه (النظامى)و(الفردوسى) من ملاحم شعر قصصى شاعت فيها الحكمة .

أما عند الفرنجه (الفرانك) فتجد أغنية رولان ، وقصة لانسلو النثرية التى ألفها أوتودانيل، وأفتقدت لكن أثرها ظل باقيا فى أدب أوروبا وخاصة عند دانتى .

وقد غلب الروح الأسطورى على القصةالقديمة ،ولعب الخيال والعناصر الغيبيه كالجان ، والأرواح، والآلهة ،والساحرات أدوارا رئيسية فيها إلى جانب البشر، ولم يكن يعبأ فى تلك القصص والأساطير بالحقائق الإنسانية والأسباب الطبيعية ،

---

(١) مقال فن القصة ترجمة ابراهيم ابراهيم يوسف بمجلة المجلة عدد ٨ أغسطس ١٩٥٨ .

أو بالتفريق بين ما هو ممكن وما هو مستحيل (١) .

ولهذا كان الشعر أنسب من النثر فى صياغة أكثر تلك القصص ، فنجد الالياذة والاوديسه لهوميروس، والمهابارتا الهنديه شعرا . وإن كانت القصة النثرية المصورة قد عرفت أيضا عند اليونان فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد .

إلا أن تلك الأساطير لا تعتبر السلف الطبيعى للقصة الحديثة ، بل نستطيع التأكيد بأنها لا تعدو عصر النهضة فى أوربا ، ففى فرنسا فى القرن الرابع نجد قصص (الملك آرتور) الذى يتردد فى حلقات الشراب فى فرنسا ومن ثم أخذ طريقه إلى اسبانيا ووضعت على غراره قصة (أماديس الغالى) وجاءت على منوال هذه القصة قصة (دون كيشوت) التى يدير فيها سرفانتيس رأس بطله ويورثه الخبل .

وتأثرت قصص أوربا فى هذا العصر بروح الفروسية ، ومعانى البطولة مع نزوعها نزعات انسانية أكثر من قبل ، مثل قصة (أماديس دى جولا) الاسبانية التى أتخذت نموذجا احتذاه كثير من كتاب القصة الأوربيين ، وكان طابع هذه القصة المثالية فى الوصف على نحو ما اتسمت به الملاحم فى العصور الوسطى قبل ذلك ، فالبطل فى القصة مثال الفارس المقاتل . ويعيش هذا الفارس فى عالم بعيد من الحقيقة حيث تحميه قوى غيبية ، وتساعده فيه الساحرة المجهولة أرجاندا . والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية ، ولا يربط الحوادث فى القصة سوى شخصية البطل التى لا تزال تنتقل من نصر إلى نصر . والجانب العاطفى المثالى يتفق وروح الفروسية ، فالوفاء لدى المحب غاية فى ذاته ، وفى سبيل الحب تهون كل العقبات ، ويتغلب على كل الصعوبات . وفى القصة بعد ذلك أثر أفلاطونى واضح فى الجانب العاطفى (٢) .

وتأثرت قصص هذه المرحلة بالملاحم القديمة ، حتى قصص الحب ومخاطراته تأثرت أيضا بفن الملاحم ، ذلك لأن أخطار الحب فى تلك القصص كانت هائلة تشبه سيرة البطل فى الملاحم القديمة . وهناك عامل آخر هو التلازم الواضح بين

(١) المدخل الى النقد الحديث لغنيمى هلال ص ٤٣٢ .

(٢) المدخل إلى النقد الحديث ص ٤٣٨ .

طبيعية الفروسية وصدى العاطفة ، والتفانى فى الحب ، كما يدل عليه هذا النوع من القصص فى مختلف الآداب .

(وقد شد من أزر هذا ما عرفته أوروبا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى متأثرة فى أدبها بما أدركته من مكانة المرأة فى الأدب العربى)[١].

وساد هذا الاتجاه قصص الفروسية فى أوربا ، وجاء سرفانتيس فسخر من هذا القصص وألف قصته (دون كيشوت) . واقترب فيها من الواقع على نحو لم يكن معهودا عند معاصريه وقلدو قصص الفروسية تقليدا ساخرا ، ونقل الأحداث من الجوانب المثالية التى تتمثل فيها المأساة إلى جانب هزلى يصطدم فيه المثال بالواقع الأليم ، وقدم كثيرا من التحليل النفسى لشخصية بطله جاعلا منه نموذجا بشريا فريدا ، كاشفا عن جوانب معقدة من نفسه .

ومن ثمار عصر النهضة أيضا فى القصة إلى جانب قصص الفروسية والمثل العليا قصص الرعاة ، وهى متأثرة فى صورتها العامة بقصص الرعاة اليونانية واللاتينية ، إذ عمدت إلى خلق عالم مثالى يسوده السلام ، وتدور أحداثه حول الحب ، وهو مسلاة الأحبة يهربون فيه من عالم الواقع إلى عالم الخيال وأحلامه ، والحب وحده هو غاية هذه القصص ، فهو يتسامى بجمال الحبيبة وخلقها حتى تشذ عن الطبيعة ، وفيها وصف خيالى لعالم الرعاة والراعيات ، والأخطار العاطفية تقوم على وجود عقبات فى سبيل الظفر بالحبيبة يتغلب عليها المحب بالإخلاص وصدق العاطفة . وتقل فى قصص الرعاة العناصر الغريبة الموجهة للأحداث على الصورة التى أشرنا إليها فى الأساطير القديمة أو فى قصص العصور الوسطى قبل عصر النهضة . فيما عدا السحرة والساحرات واستطلاع المستقبل ، فأحداثها غالبا انسانية تسير على وتيرة وأما كنها كذلك واقعية غالبا ، يصف فيها القصاصون بلادهم .

واستمر هذا النوع طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر . وأول من ألف فى قصص الرعاة عصر النهضة سنزار Sannazar ، وقصته (أركاديا) كتبت سنة ١٤٨٥ م ونشرت سنة ١٥٥٩ م[٢].

---

(١) المدخل إلى النقد الحديث ص ٤٣٩ .

(٢) المدخل ص ٤٤٥ .

وأتبعت هذا اللون القصصى ألوان أخرى ، وقد جاء كتاب فرنسا فى القرن السابع عشر ليسخروا من قصص الرعاة ، وتقدموا بالقصة خطوات نحو الواقع ، والحياة الواقعية ووجهوا عنايتهم للمعانى الانسانية الخالصة . وأول من فعل هذا منهم جوتييه فى قصته (موت الحب) (ظهرت عام ١٦١٦) ويصور فيها حبا ماديا بين راع غنى غليظ الطبع وراعية فى صفاتها الحقيقية المعروفة بين الرعاة العاديين ، وهو حب لا مثالية فيه .

وبعدها بقليل ظهرت القصص الكلاسيكية الطابع ، وأعتمدت فى صورتها العامة على التحليل النفسى وعدم الجنوح للخيال بل الاعتماد على العقل والواقع ، ويظهر هذا الاتجاه فى قصة مدام لافاييت (أميرة كليف) (نشرتها سنة ١٦٧٨ م) وتتابع الاتجاه الكلاسيكى فى القصة طوال القرن السابع عشر والثامن عشر ، وحاول فيه الكتاب تغليب جانب العقل والواجب على العاطفة ، وظهر هذا الاتجاه بوضوح فى المسرح .

ثم اتجهت القصة بعد ذلك إثر انتشار الاتجاه الرومانتيكى إلى التعبير عن عواطف النفس ، وأتخذ الرومانتيكيون من القصة مجالا للتعبير عن قضاياهم ، ونظرتهم للفرد باعتباره خيرا فى روحه وجبلته ، وأن ما قـــد يعتريه من الشر والآثم انما هو من فعل المجتمع الذى يعيش فيه ويغرس فى قلبه تلك الشرور والآثام . فنجد فيها دائما ذلك المجرم السليم الطوية الذى يجنى عليه المجتمع ومظالمه ويطهره الحب، مثل قصة بول كليفورد التى ألفها جورج بولور لينون الانجليزى ، وقصة البؤساء لفيكتور هيجو . وليليا لجورج صاند .

وهى تحمل الطابع العاطفى المتقد الثائر ، وتثير الافكار اثارة مباشرة خطابية غالبا . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع ، وهى رموز لطبقات اجتماعية واناس يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها فى بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة عند عامة الناس . وغالبا ما كان الشر ـ وهو هدف هذه القصص ـ ممثلا فى صورة الظلم الاجتماعى الذى يعانى منه الفقراء والبائسون .

الاتجاه الواقعى فى قصص القرن التاسع عشر .

وبعد قيام الحركة الرومانتيكية فى الادب ظهر اتجاه آخر معاكس يعارضه، فبينما اتجه الرومانسيون إلى الخيال يستوحونه . ويستخدمونه فى أعمالهم الأدبية . والقصصية خاصة نجد الواقعيين يميلون إلى الواقع الحى بين أيديهم ، يستملون منه موضوعات قصصهم . فنجد الكاتب يعمد إلى الحياة الواقعة فيدير حوادثه فى مجالها ويرتبط بها ولا يحلق فى أجواء أخرى يتخيلها ، أو عالم مثالى ينشده كما يفعل الرومانتيكية، واتجاهه إلى الحياة الواقعية بافرادها ومجتمعها، وباحداثها العادية. وأماكنها التى نراها ونشاهدها تحت العين دائما فى الغدو والرواح ، ونرى المؤلف لا يؤثر طبقته دون أخرى ولا يظهر من وراء شخصياته ، بل ويتركها تعمل وتتصرف بوحى من بيئتها وظروفها الاجتماعية ، وظروف حياتها وملابساتها ويرى تشارلتن أن أول قصة ظهرت على تلك الصورة هى قصة باميلا لرتشرد عام ١٧٤٠ م .

ويرى تشارلتن أن الواقعية ظهرت فى قصص بعض كتاب القرن التاسع عشر ممزوجة بالتاريخ وبالخيال أحيانا مثلما ظهرت فى قصص والترسكوت . يقول تشارلتن :

(كانت الغاية التى وضعها سكوت نصب عينيه وتمنى أن يبلغها بقصصه هى أن يؤلف على نحو ما عناصر الخيال وعناصر الواقع فى صعيد واحد ، ولكنه لم يصادف توفيقا فيما أراد ، فخير قصصه هى التى يسودها الروح الواقعى ، أما قصصه التى يسودها جو الخيال فهى أدنى إلى الحكايات القديمة منها إلى القصص فى فنها الحديث، وإذا وزنتها بميزان الحكاية لا القصة الفيتها رائعة بارعة ، وسر روعتها وبراعتها هو استخدامها النثر على نحو بلغ من جودة الفن مبلغا عظيما استطاع أن يخلع على الحوادث الخيالية العجيبة رداء فيه شبه بالواقع . لكنها رغم هذه البراعة تترك فى قارئها أثرا قويا بأن هذا الذى يقرؤه لا يتم له الكمال الا إذا جرت به يراعة شاعر ، لأنه يحس أن الكلام الذى يطالعه كأنما ينقصه الوزن والقافية .

ويرى فورستر فى قصص سكوت ضحالة فى "الفن القصصى لاعتماده على عنصر الحكاية والتشويق، دون أن يعمد إلى بناء شخصيات ذات ملامح وقسمات واضحة تعيش الأحداث وتطورها الأحداث. ولذلك فهو يرى أن شهرة سكوت تقوم على أساس من البيئة والتاريخ، فاذا جردناه منهما وادخل فى زمرة كتاب القصة وجد أقل جدارة. فهو ذو عقلية بسيطة عامية، وأسلوب ثقيل، وليس فى قدرته البناء، وليس له من التذوق الفنى والاحساس ما يمكنه من ذلك. وكيف يستطيع أدب جرد من كليهما أن يخلق شخصيات تؤثر فينا تأثيرا عميقا ؟

ولكن فورستر (١) يعود فيرى أن سكوت يملك مع ذلك قلبا عفا ومشاعر رقيقة واحساسا واعيا بالطبيعة من حوله، وليست هذه بدعامات كافية لتقوم عليها القصص العظيمة.

ويتخذ دكنز كذلك من الواقع مادته، ولكنه لا يذهب إلى التاريخ كما يفعل سكوت ليبنى هيكل قصته بل يعمد إلى المجتمع فيستمد منه كل طاقاته، ولا شك أن دكنز يعالج بقصصه العالم الواقعى كما هو. فلا تفوته بيوت الفقراء واللصوص وصغار الدكاكين، فقصصه مرآة للحياة كما تجرى وكما تبصرها عيناه، ولكنه إذا ما صور الشخصيات مال إلى المبالغة فبعد عن الواقع وضرب فى عالم الخيال بسهم. إنه لا يصور رجاله ونساءه كما يشاهدهم فى الحياة الحقيقية فى مجموعها بل يصورهم فى لحظات من حياتهم يختارها ثم يمط تلك اللحظات ويمدها حتى يجعل منها حياة بأكملها.

واستغل دكنز حياته الخاصة، وكانت حياة قاسية متقلبة عانى فيها فى طفولته الحرمان، والجهد والاذلال والشقاء، واستطاع أن يعكسها فى قصصه فى كثير من الصدق والتأثير.

ويتجه من كتاب القصة الانجليز هذا الاتجاه الواقعى ثلاث الاخوات برونتى أملى، وشارلوت، وآن. وقد وجهن القصة توجيها جديدا تحتفظ فيه بواقعيتها

(١) P. 33

وتضيف إلى تلك الواقعية رحابا فسيحة من الخيال ، إذ يجعلن موضوع القصة مما يألفه الناس جميعا من شئون الحياة لكنهن، يخترنه بحيث يصلح مع ذلك لأن يحتمل أغرب النواحى وأبعثها على الدهشة والحب ، فموضوع القصة عندهن هو الحياة الإنسانية لا كما تبدو فى المدينة التى تزخر بالحياة وأوجه الحضارة ، بل فى الريف وسهول الرعى التى تقف من المدينة عند حافتها ، ومن قصصهن الناجحة « جين آير » و « مرتفعات وذرنج » .

ولك أن تقول، وأنت بمنجاة من الزلل أن الشطر الاعظم من الأدب القصصى منذ أيامهن مدين لقصص هؤلاء الأخوات بما فيه من قوة العاطفة . أما ما صنعنه فى القصة ولم يكن قبلهن معروفا ولا محققا ، فهو مقدار ما يحكمن فى عاطفة الشخص العادى من القوة وقدرة الخيال الساحر ، ولم تكن النبضات العاطفية قبل هؤلاء الكاتبات تتجلى إلا فى الشواذ ، ولكنهن صورن هذه القوة فى أوساط الناس وعامتهم .

وربما كانت العاطفة قبلهن أداة يستغلها القاصون ، فى معظم القصص الذى يدور حول الحب، ولكن ذلك لا ينفى مكانتهن لأن الكثرة العظمى ممن جاء قبلهن عالج عاطفة الحب من وجهها العاطفى الخيالى وعالجها آخرون من حيث هى لبناء الأسرة أى أنهم عالجوها من جانبها الواقعى ، ولكن أخوات برونتى يكدن أن يكن أول من وحد بين هذين الجانبين ، إذ عالجن عاطفة الحب من وجهها المثالى، والواقعى فى آن معا ، فضلا عن أنهن تناولن ألوانا أخرى من العواطف البشرية ، فأظهرن ما لها من قوة فى توجيه الإنسان .

ولم تقتصر القصة الواقعية على الوقوف عند حدود الواقع الطبيعية وتحاشى الأحداث العجيبة وغير المألوفة ، بل أضافت إلى اهتمامها بالمجتمع وبالطبقات الدنيا والمتوسطة فيه خاصة جانبا آخر هو الكشف عن جوانب السوء والشر فى النفس الانسانية ، فصورت المجتمعات والنفوس فريسة للفساد والغرائز والنزوات الحيوانية التى تنمو فى ظل المجتمعات المهددة بتغير فى طبقاتها أو التى فى مرحلة

انتقال انتظارا لما يعوزها من اصلاح تستقر به أوضاعها القلقة .

ويعد بلزاك (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) رائد كتاب القصة الذين اهتموا بتصوير الواقع كما ذكرنا ، فى مجموعته القصصية والكوميديا الانسانية ، إذ عرض فيها جوانب المجتمع الفرنسى ونقائصه فى عصره .

واتخذ آخرون من كتاب القصة الفرنسيين من الواقع مجالا خصبا لقصصهم مثل فلوبير وأميل زولا وموباسان .

وتعتبر قصة مدام بوفارى بداية الاتجاه الواقعى فى القصة الفرنسية ثم الاتجاه الطبيعى الذى قواه أميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) ، وأعتمدت القصة الواقعية والطبيعية على الاتجاه العلمى والتجريبى الذى أخذ يتغلغل فى الأعمال الأدبية وخاصة بعد أن أعلنه تين Taine . واعتبرت الوراثة ، والبيئة عنصرين هامين فى تكوين الشخصية . وحاول زولا أن يرسم صورة لمجتمعه على هذا الأساس فى عصره ، عصر الامبراطورية الثانية (١) ، وكما فعل بلزاك من قبل ، فصور قطاعات من المجتمع الفرنسى ففى قصته L'Assommoir يصور طبقة العمال الباريسيين فى حانة وأثر الخمر عليهم ، وفى قصته Germinal يصور طبقة عمال المناجم ، والقرية التى تضمهم بدقة . وربما كانت هذه أحسن قصصه . وبساطة الفلاحين وعلاقتهم بالأرض فى قصته « الأرض » La Terre و« نانا » قصة امرأة ساقطة جميلة مستهترة .

وقد أقام زولا نظريته فى القصة على أساس آراء ثلاثة من علماء عصره ، وهم

---

(١) وربما كان أثر زولا فى القصص المصرى الحديث واضحا فى كتابات مثل نجيب محفوظ والشرقاوى وغيرهما ممن أخذ بالاتجاه الواقعى ، ويلاحظ أن نجيب محفوظ أرخ فى ثلاثيته للعائلة وللمجتمع والبلد فى فترة زمنية تمتد من مطلع هذا القرن إلى الثلاثينات فيه ، كما فعل زولا فى :

Les Rougonmacipart. Histoire naturelle et sociale d'une yaneille sous le second empire·

من الذين يرون أن الخير والشر ليسا سوى نتاج لعدة عناصر أخرى ، مثلها مثل الزاج Vitriol والسكر . والعالم الطبيعى كلود برنار الذى يرى أن الطب ينبغى أن يمارس بالتجربة مثله فى ذلك مثل علم وظائف الأعضاء ، والطبيب لوكاس الذى أكد دور الوراثة فى حياة الانسان .

وكانت نظرية زولا خلاصة لآراء هؤلاء ، إذ يرى أن الشخصية انما هى نتاج عوامل حيوية عضوية ووراثية ، وأكد أن دراسة الكاتب للشخصية ينبغى أن تكون شبيهة بتشخيص الطبيب وعلاجه لحالة مرضية ، أو دراسة لمشكلة فسيولوجية .

واتجه موباسان أكثر من زولا إلى الطبيعية أى إلى أن يروى كل الحقيقة دون خفاء أو دون أن يلونها بلون وردى . وسار فى هذا متأثرا بمذهب استاذه فلوبير الذى اتصل به وأرشده فى خطواته الأولى فى هذا الفن . واتجه فى قصصه إلى تصوير قطاعات من الطبقة الوسطى الفقيرة أو من الفلاحين فى نورمانديا واتخذ الاتجاه الواقعى طريقه إلى القصة الالمانية كذلك . وفى توماس مان ملامح واضحة لها ، بل إنه يرى أن القصة شعبية النشأة والطبيعة ، وأن هذه الشعبية جعلتها أوقع فى تطوير الواقع أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى .

القصة الغربية الحديثة

قفزت القصة العربية فى القرن العشرين قفزات واسعة فى الأسلوب والمضمون. بفضل ما طرأ على حياة الانسان فى المجتمعات الغربية من تطورات بعيدة المدى. من حيث شعور الفرد فى تلك المجتمعات بكثير من القلق رغم ما أتاحته له المدنية والتقدم العلمى من سبل الرفاهية والراحة البدنية ، وقد عزز هذا الشعور بالقلق أحساس أنسان الغرب بالفردية والحينية ، على عكس أنسان القرن الماضى والقرون السابقة حين كان الانسان يعيش فى جماعة وكان شعور الجماعة يحيط به فى كل مكان .

كذلك تغيرت كثير من القيم والمواضعات الإجتماعية ، وصارت بعض القيم والمعتقدات الدينية التى كانت محل التقدير والتقديس عرضة للرفض، أو على الأقل أهتزت ، وهوى منها الكثير .

بل أن الأوضاع الإجتماعية نفسها أهتزت أهتزازا عنيفا ، فبينما شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر ثورات الطبقة الوسطى وسيطرتها على المجتمعات الغربية ، وقيام البرجوازية الغربية والحركة الصناعية الضخمة ، نجد مجتمعات القرن العشرين تشهد ثورة الطبقة الدنيا وبدأت بثورة العمال تمثلها الثورة الشيوعية.

ولما كانت القصة فى صورها المختلفة على مر العصور زادا للمجتمعات تتلون بتلونها وتعكس نبضات حياتها ، لهذا تعددت أشكالها ، وأختلفت أساليبها، من قصص توضع لتزجية الفراغ وتسلية المترفين من أبناء الطبقات الارستقراطية ، إلى قصص تعكس هموم الحياة وخفايا الجماعة فى قصص الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر وأوائل هذا القرن ، إلى قصص تثور على هذا كله وتبشر بلون جديد من الحياة فى ثوب وأسلوب جديدين .

وهناك عوامل مساعدة فى التطور الحضارى أملت على كتاب القصة الحديثة مواقف بعينها ، وغيرت بعض الشىء من شكلها وتقنيتها . ولعل على رأسها ماطرأ على عمليات النشر والطباعة من تطور تبعا لمتطلبات العصر من السرعة والتركيز . فانتشرت النشرات الرخيصة على نطاق واسع . وكان لميل القراء

المعاصرين إلى تفضيل القصة المتوسطة الحجم على القصة الطويلة . أثره فى دفع الكتاب إلى محاولة الاختصار فى كثير من التفصيلات والتركيز ، والاعتماد على الأسلوب الموجز الموحى دون الاستطراد والتفصيل .

وكان لوسائل الاعلام السمعية والبصرية كالاذاعة والتليفزيون أثرها الخطير، لأنها نافست القصة فى مجال حيوى ، وأصبحت الحكاية المسموعة أو المرئية المسموعة أحب إلى الناس لأنها تخاطب فيهم أكثر من حاسة ولا تقتضيهم عناء القراءة والتفكير والتخيل .

وتعرض كثير من الكتاب والنقاد للقصة الحديثة وما طرأ عليها من التطور فى المضمون والشكل، وأجمعوا على أنها صارت تعتمد على التكنيك ، والدقة فى المعالجة الفنية لا على حيوية الشخصيات ، ولا على جدة الموضوعات . وإذا كان تطور القصة إلى الإبداع فى المعالجة الفنية والبناء ، إلا أنها افتقدت ما كانت تعطيه القصة قديما من الصور الحية والاشباع العاطفى للقراء .

وقد فتحت الدراسات النفسية والتحليل النفسى آفاقا واسعة عريضة للقصة الحديثة وأرخت من عنان القاص للتجول والبحث والكشف عن خبايا النفوس. وربما كان هذا الميدان الجديد كسبا للقصة فى وقت بدا فيه أن العالم الخارجى قد نضب معينة ولم يعد قادرا على أن يعطى شيئا جديداً مثيراً، وهكذا استدار كاتب القصة إلى ذلك العالم الباطن عالم النفس الانسانية ، فوجد فيه كل مثير ، وكل ما يدعو إلى التشويق ، كما كان مصدراً جديداً للالهام، أو على الأقل مجالا متاحا يجعل الالهام ممكنا .

ونلخص هنا بعض نظرات خاطفة لسول بللو Saull Bellow فى مجلة Encounter حول القصه الأمريكية الحديثة . يقول : إننى أحاول هنا أن أدرس النظرة التى أرتآها بعض كتاب القصة القصيرة والرواية من الأمريكيين عن الفرد الأمريكى والمجتمع الذى يعيش فيه، وأريد أن أبدا بالكتاب الذى ألفه ويلى سيفر Willy Siffer حول ضياع الذات فى الأدب والفن الحديثين ،

ولا أقوم بمناقشته قبل أن أشير إلى الفنان فهو وحده دليل على ذلك الانطباع الشائع الذى سبق أن بينه الناقد الاسبانى أورتيجاى جاسيت منذ سنوات فيما سماه بـ « انسانيات الفنون ». لكن سيفر Siffer حين يعرض الاتجاهات إلى طريقة كبت الذات أو محوها ، إنما يعرض فى الحقيقة أتجاهات غير واقعية ، ولا تؤثر فى الحس، وهذه النزعة أوروبية فرنسية خاصة ، ذلك أن أكثر الاسماء التى يستعين بها ويشير إليها عادة هى : أندريه جيد ، وسارتر وبيكيت، وساروت ، وروب جرييه ، أولئك الكتاب الذين تستمد قصصهم ومسرحياتهم من نظريات محدودة تقوم على حساب الماضى الإنسانى ، وهم فى الغالب مسئولون عن الإلمام بالنظريات المستحدثة فى الطبيعة وعلم النفس والفلسفة .

وقد أكتشف د . هـ . لورنس فى كتابات همنجواى الاولى فى السنوات العشرين من هذا القرن قوة إنسانية حقيقية وخالدة ، بدائية فى طبيعتها وفطرية فى الانسان ، كذلك كان شأن أندريه جيد فى تقريظه لداشيل هاميت باعتباره بدائيا جداً .

وإذا ما أعتبرنا الظواهر الإجتماعية فأنا نرى أن أثر الحرب العالمية الاولى بما خلفته من ملايين القتلى ، وآلاف المآسى كان ذا فعالية بالقصة فى نظرة الرومانتيكيين إلى تقديس الذات وكذلك فعلت الحركة الشيوعية فى هجومها على الفردية البرجوازية ، إذ فى معسكرات العمل الشيوعية ضحى بملايين البشر فى سبيل بناء الأشتراكية .

وكذلك مانال البشرية فى الحرب العالمية الثانية التى أنتهت بالنسبة لالمانيا إلى مجموعة من الاشلاء والدخان ، تكشف للناس من خلالها أن الحياة الإنسانية ضياع ، أو أن الحياة الإنسانية كلها أصبحت موضع تساؤل ، ما معنى الوجود ؟ مامعنى الشفقة والرحمة ومامعنى العدل ، وما أهمية وجود الانسان نفسه ؟ . أو أحساس الفرد بوجوده الذاتى ، وليس طبيعيا ألا تؤثر هذه الأحداث كلها فى كتاب القصة الأمريكيين ، بل إن كتابات بعض هؤلاء الكتاب المتأخرين أمثال

جيمس جونس James Jones وجيمس بالدوين James Baldwin وفيليب روث Philip Roth وجون أوهارا John O 'Hara وج. ف. بورز J. F. Powers وجوزيف بنيت Joseph Bennett ورايت موريس Wright Morris وآخرين تبين موقف الفرد فى ظل ضغط الحياة الشديد ، ضغط العمل من أجل العيش ، أو التطلع لتحقيق أمنية ما فى النفس وإن كانت غامضة غير واضحة المعالم والسمات. وهكذا تنم كتابتهم بصفة عامة عما يشعرون به إزاء الفرد الأمريكى خاصة من ضغط الحياة ،فى المجتمع الكبير،والذى يشعر فيها الفرد بضآلته ، وأنه يدور فيها ، وقد تذهب به وتذوره ، فيضيع بإعتباره فردا واحدا ضمن مجموعة كبيرة ، بينما هذا المجتمع نفسه قد يفسح الطريق لغير الفرد العادى، للفرد المتميز ، بالخير أو الشر . فيكون معروفا بحب الناس له أو معروفا بكراهيتهم له وخشيتهم منه .

وفى تلك الظروف كلها يأسى الإنسان ، ويشكو ، ويغضب أو يثور ، أو يضحك ، وهو فى كل ذلك يخشى حرمانه القدرة ، ويخشى أن تقصر به خطاه عن الاصلاح ، ويتوقف جهده كداعية أخلاقى ، فان ضغط الجماعة المحيطة به والجم الغفير المهيمن حوله ، وثقل الحياة المادية والحاجة إلى المال، والتنظيم الإجتماعى، والحرب البادرة ، وقوى الصراع العنصرى وما سوى ذلك من هموم الإنسان الأمريكى المعاصر تقعد به .

وباستثناء نظرية جريشام عن الحالة الأبدية فأنه يمكن القول بأن الحياة العامة فى العصر تسوق الحياة الفردية إلى الانزواء ، وبدأ الناس يعممون ويشيعون مواهبهم الفردية ، وأخذ التيار الجماعى يتضخم لإمتصاص الفرد . ولم يعد هناك بالنسبة للفرد ما يمكن عمله إزاء الأزمات المعاصرة والمتلاحقة من أزمات سياسية كالثورات فى آسيا وافريقيا ، ويقظة الكتل الشعبية الضخمة وتطلعها إلى حياة أفضل . والمنجزات التكنولوجية الرهيبة ، كل أولئك وغير أولئك مما يقصر بعزيمة الفرد ويقوده إلى ضروب غريبة من السلوك فى النطاقين الفردى والجماعى .

وتعتمد إحدى القصص الأمريكية المعاصرة واسمها « الخط الأحمر الرفيع » لجيمس جونس على بعض تلك المشكلات .

وأشار كاتب معاصر آخر هو روبرت ليدل (١) إلى كثير من تلك المشكلات الحيوية فى المجتمعات المعاصرة والتى أصبحت القصة معرضا لها ، فما قاله إن اضطراب العيش وعدم الشعور بالأمن أصبحا يلاحقان الإنسان الغربى ، بالرغم مما قد يبدو من إستقراره المادى والحضارى . وذلك راجع إلى تلاحم المسائل العامة تلاحما عنيفا ، بحيث لم تعد هناك حياة خاصة لا تقرها المصلحة العامة فمثلا إذا تزوج البطل والبطلة فى آخر قصة ، فإن القارىء لا يجد مفرا من التساؤل فى نفسه إلى متى سيظل هذا الزوج سعيدا ، ذلك أن القارىء من وحى عصره إنما أصبح يشعر فى قرارته بعدم الاطمئنان .

ويجد الكاتب القصصى المعاصر نفسه محاصرا بمشكلات العصر ، فإذا أراد أن يفلت منه بخلق عالم جديد ، فإنه سوف لا يرضى قراءه ، وسيحسون عندئذ بعدم صدقه ، فمن ثم لابد وأن يغمس الكاتب قلمه فى قضايا العصر ، ويعكس الشعور بالأسى العميق ، وبقلة الثقة فى مستقبل الحياة الإنسانية ، لما يبدو أمام عينيه من ضعف الحياة الإنسانية وهونها ، فلم تعد فى الحياة المعاصرة أغان خارجة من القلب ، تحمل معانى الصفاء والبراءة والمحبة ، والصدق ، بل أغنيات صاخبة ، تعبر عن تجارب خاصة هى مزيج من الأسى والعويل .

وليس من السهل على الكاتب الآن أن يتصور شخصياته بريئة من أدواء العصر ، أو بعيدة عن التفكير فى مصير عالمهم ، يعيشون فى رهبة من خطر انفجاره وتفتته وضياع الحياة الإنسانية كلها .

ومثل الكاتب الذى يتغافل عن مشكلات العصر وهموم الإنسان المعاصر التى أشرنا إليها مثل الكاتب فى العصور الوسطى الذى يكتب مهملا الاشارة إلى الخوف من جهنم وعذاب الآخرة .

---

(١) Rabert Iiddell : Some Principles of Fiction 1953

ويقول ليدل إن الحياة الصناعية قد حولت حياة العمال إلى حياة تافهة قليلة الأهمية لدرجة كبيرة . وربما كان بوسع كاتب القصة ، أو غيره أن يتغلب على ما يبدو من قبح وتفاهة بأن يغرس فى جوانبها القحلة نبتا طيبا .

وربما أضفى على حياتنا قبحا أنها تكشفت لنا ، وزال ما فيها من غموض وأسرار ، وزال ما فيها من حواجز ، ومن بينها الحواجز الإجتماعية ، فقد صارت الحياة الآن أقل حواجز عما كانت من قبل، فقد زالت فوارق الطبقات الإجتماعية أو كادت ولم يعد كاتب القصة فى حاجه إلى تجارب متعددة بقدر حاجته إلى تجارب عميقة ، ذلك أن الحياة عادت متشابهة ، ومسطحة لا تخوم فيها بقدر ما كان فى الماضى .

ولو أن شارلوت برونتى كانت كاتبة صحفية مشهورة مثلا ولم تكن ابنة قسيس ومربية أطفال فكيف كان يمكنها أن تحلم بذلك الحلم المثير عن الجرى إلى مدرستها مع إخواتها ، والذى لا يمكن أن يتحقق إلا فى قصتها الشيقة فيليت **Vilette.**

ويمكن أن نرتب على تغير الأوضاع الإجتماعية ، وما بدا فى هذا العصر من زوال المجتمع العضوى أشياء كثيرة فى عالم القصة المعاصرة .

فهذا المجتمع العضوى المتماسك كان مشاهدا فى قصص القرن الماضى عند جون أوستن وتوماس هاردى، وافتقدعندقصاصينا المعاصرين .وكانت جين أوستن وهاردى ينظران إلى القرى المسكونة بالعمال وملاك الاراضى والقسس والأطباء وعائلاتهم ، وبصفة عامة إلى مجموعة البشر وكأنهم يحيون فى مكان ما فى ترابط فيما بينهم من ناحية ، وترابط بينهم وبين المكان من ناحية أخرى .

ومجتمع العصر يسكن الناس فيه المنازل بالمدن ويعملون ويعيشون فيها لا يروحون إلى الريف إلا غرارا أيام السبت أو الأحد ، أو قد يذهبون فى العطلات فرارا من صخب المدينة وضجيجها . وإرتباط هؤلاء سواء بالمدينة أو القرية إرتباط ضعيف، وصلاتهم بغيرهم صلات واهية لا تقوم على أساس متين .

ولو أن جين أوستن سئلت من أين خرجت لقالت من هامبشير Hampshire ، وكذلك هاردى لو سئل لأجاب من دورست Dorset .

وإذا سئل أحد كتابنا المعاصرين من أين خرج ، وأين وطنه الأصلى لحار فى الجواب لأن آباءه تركوا مواطنهم الأولى من أزمان طويلة ، وكذلك فعلوا .

ومن هنا كان إرتباط الكاتب صورة لإرتباط الفرد بالجماعة والمكان فى القرن الماضى ، ولهذا كانت جين أوستن سعيدة بأن تجمع شخصياتها فى قرية ، تربط بينهم أواصر بعينها لزمن ما على الأقل . فإذا تحرك أحد شخصياتها أو ذهب إلى بلده أو قريته فإنه إنما يذهب أو يتحرك بدافع إرتباطه بالمكان وحنينه إليه ، ومن هنا تتكرر زياراته له .

تلك كانت الصورة فى القصة فى القرن الماضى ، وفى هذا القرن وفى نصفه الثانى إنما يعكس الكاتب مجتمعاته الصناعية المفككة ، ومجتمعاته المدنية المختلطة التى تكونت دون روابط حقيقية متأصلة فى نفوس الناس دفعتهم إلى سكنى حى بعينه فى المدينة ، فترى الناس مختلفين دون إرتباطات أو واجبات مشتركة ، أو ولاء ما ، وقليل ما يتعارف أهل الحى الواحد ، أو يهتمون بذلك التعارف .

ومن هنا كان التجمع المنزلى قليلا ، وأصبح القصصى يبحث عن مكان آخر يجتمع فيه الناس غير المنزل ، وما قد يوحيه إلى القارىء من معانى الثقة والقربى. أصبح القاص يبحث عن مكان تجمع الناس ، فى فندق مثلا أو فى قطار أو باخرة. وطبيعة تلك الأماكن لا تسمح بالضرورة لكى تقوم بينهم صلات وتتوثق علاقات أو تتطور وتنمو وتتعقد .

ومن ثم كانت هذه الوحدات الجديدة للتجمع الإنسانى عوضا عن البيت الكبير فى المجتمع العضوى ، ورمزا لما آل إليه المجتمع البشرى من التفكك الإجتماعى فى العصر .

ويرى ليدل أن القصة ضرب من الثرثرة عن بعض فى بعض صورها ، ويختار القاص غالبا أقرب الناس إليه ليتحدث عنهم ، وكانت الصلات العائلية والروابط

الأسرية الوثيقة مصدرا غنيا لتلك الثروة القصصية ، ونبعا لكثير من شخصيات كتاب القصة فى المجتمع العضوى .

وهكذا يرى ليدل أن الكاتب القصصى المعاصر فى أزمة ، وأن القصة المعاصرة تجتاز عقبات شديدة .

ويتساءل ماذا بقى إذا لكاتب القصة المعاصرة ؟ .

فيرى الرد فى بعض الأشياء التى ربما عوضت الكاتب عما فقد ، ذلك أن إنسان العصر أصبح فى رأيه أقل قسوة بالنسبة لأخيه ، خاصة من وجهة النظر الفردية، وهذه المشاعر تبدو أكثر شمولا إذا نظرنا إليها من وجهات نظر جماعية وعالمية ، فقد زالت فى هذا العصر بفضل وسائل المواصلات كثير من الحدود .

وإنه بالرغم مما تثيره القنبلة الذرية من فزع رهيب فى نفوس الناس إلا أن بقايا روح الإنسانية والنفع للناس قد تثير أملا عند القاص .

وبالرغم من أن الحواجز الإجتماعية كانت حافزا للقاص ومصدرا غنيا لخيالاته، إلا أن القاص المعاصر يمكنه أن يجد طريقه فى هذا المجتمع الخالى من الحواجز ، الذى ينمو فيه فكره وعقله ويظل قلبه يسير ببطء ، وتشده إلى الماضى خيوط خفيه . ونمثل على ذلك بأن كثيرا من البشر المتحضرين قد يرون بنظرتهم المعاصرة أن عطيل كان غبيا قاسيا حين قتل ديدمونة ، لكنهم بالرغم من هذا قد يجدون بعض العذر له فى الثورة بشدة على ديدمونة ، وأن توقفوا فى حقه فى قتلها .

والناس اليوم تختلف نظرتهم للخيانة الزوجية ، أو الزنا عن نظرة أسلافهم الماضين، بل ربما عاد مما يضايق رجل الدين أن يهتم بضرب زوجته أكثر مما يضايقه أن يتهم بإنتهاك عرض جارته .

وعلى ذلك فإنه مهما زالت الحواجز أو ضعف تأثير القيم الأخلاقية والدينية فى المجتمع فإنه لا تزال هناك ولو إلى حين آثار لها تسير الأحياء ، وتصرف سلوكهم ومواقفهم .

وربما كان سبيل كاتب القصة عدم التمسك بالعصرية على صورتها العارية بل

مال بعض الميل إلى الماضى القريب حيث كانت لاتزال تحى تلك القيم الإجتماعية والأخلاقية كما فعلت مس كومبلن برنت Complon Bernett فقد إستطاعت أن تصور عالما متماسكا لم يهتز فى جماعة متمسكة بالتقاليد العائلية الصارمة ، وربما استوحت فى ذلك شبابها الأول منذ خمسين سنة أو تزيد .

ومن هنا يمكن القول بأن المعاصرة لا تعنى حرفيـة الالتزام بقوانين العصر وسننه ، فإن جين أوستن مثـلا وسكوت ، وديكنز وثاكرى ، وجورج اليوت أخرجوا أحسن إنتاجهم دون نظر إلى ذلك الإلتزام أو ضرورة المطابقة لعصرهم.

ولا تزال لدى كاتب القصة المعاصرة زوايا مظلمة فى حياة الناس يستطيعون أن ينفذوا من خلالها وأشياء أخرى غريبـة تلق عليها الأضواء . وإن الأعمال الجيدة قد تخلق من تلك الزوايا أو الأشياء التى تبدو تافهة تركيبا موفقا يلائم بين الإنسان والتجربة والبناء الموضوعى.

وقد بنى بلزاك مثلا كثيرا من أمتع رواياته على تلك الجوانب غير الطبيعية ولا الظاهرة فى الحياة .

ويعرض الكاتب والناقد المعاصر كولن ويلسون لازمة القصة المعاصرة من جوانب أخرى فيقول: (١) إن الأديب أصبح يجد نفسه فى موقف متناقض، فلكى يكتب شيئا ذا أهمية وذا معنى فلابد له من أن يحاول الإبتعاد فى القصة عن مجرد سرد الروايات للتسلية ، ويحاول الإقتراب ما أمكن من الحقيقة الواقعة . ولكنه كلما اقترب من الحقيقة الواقعة صار أدبه إلى الجمود ، وإذا لم يتنبه ويتخذ طريقه فى حذر فإنه قد يجد نفسه غرق إلى ذقنه بأحماله فلا يتحرك ، تماما مثل ما فعل بيكيت وجويس عندما وصلا فى النهاية إلى نهاية طريق مقفول لا نفاذ منه . وقد يكون هذا المصير مفزعا فاجعا بالنسبة إليهما إذ أنهما كتبا كتبا كثيرة ، ولكنه أكثر أقلام المؤلفين من الشباب الذين قد لا يتمكنون حتى من البدء فى التأليف ، لانهم يشعرون بأن كل أشكال الأدب وصوره القديمة قد إستنفدت وفقدت جدتها .

---

(١) كولن ويلسون مقال «إتجاهات فى الرواية الحديثة» مجلة أصوات عدد ٦٥ ؟

وأشار كولن ويلسون إلى أن الإتجاه الجديد عند جويس جعله أشبه بحيوان برى يعيش على وجه الأرض ولم يعد طائرا محلقا كما كان الكتاب والأدباء من قبل .
وأشار بيبالى ييتس فى معرض حديثه عما آل إليه الأدب المعاصر كله ومن بينه القصة فقال :

والشاعر (و. ب. ييتس) أبيات من الشعر تنفذ مباشرة إلى قلب الموضوع فهو يقول :

الأسماك الشكسبيرية سبحت فى البحـــار بعيدا عن البر
والأسماك الرومانتيكية تسبح فى شباك ، وتأتى قريبا فى متناول اليد
فما كل هـــذه الأسماك التى ترقد على الشاطىء لاهثـــة ؟

يقصد بذلك أن شكسبير كان أكثر إبداعا وعمقا وإيغالا فى أسرار الحياة والنفوس، بينما اهتم الرومانسيون بدائرة ضيقة هى الدائرة الذاتية والتجارب الفردية، ووقع الواقعيون على الأرض فلم يحلقوا تحليق شكسبير، ولا ارتفعوا عن الأرض بعض الإرتفاع كما فعل الرومانسيون .

أنواع القصه

يقسم النقـاد القصة من حيث الشكل إلى ثلاثة أنواع وهى : القصة القصيرة والقصة والرواية .

والقصة القصيرة أحدث هـذه الأنواع الثلاثة وأكثرها إنتشارا ، ويعتبر موباسان فى فرنسا وأنطون تشيـكوف فى الروسيا على رأس الـكتاب الذين أرسوا دعائمها فى الآداب الغربية .

وكاتب القصة القصيرة يحصر اهتمامه بالفعل نفسه دون نتائجـه ومقدماته ، باطنة كانت تلك المقدمات أو ظاهرة ، فتجىء قصته حكاية لسلسلة من الحوادث لا صورة تفصيلية لوجه من وجوه الحياة الإنسانية بما فيها من شتيت التجارب وعديدها ، وهو يختار لقصته محورا تدور حوله الحوادث بحيث يـكون ذلك المحور شائقا فى ذاته ولذاته ، لا يرجو القـارىء أن يستشف وراءه شيئا (١) .

ويقسم رأى ب. وست القصة القصيرة من حيث المضمون إلى نوعين، النوع الذى سماه بالحكايات التحليلية ، والنوع الذى دعاه بحكايات الجو Atmosphere أو البيئة والأثر Effect ، ويأتى التـأثير فى النوع الأول مبـدئيا نتيجة اثارة الإهتمام عن طريق التتبـع الدقيق لحوادث معقـدة تتضح منطقيتها فى النهـاية للقارىء . وأما النوع الثانى فهو أقل إعتمادا على الحدث منه على تكديس التفاصيل ذات العلاقة بالبيئة والجو .

ويقول إن القصة التحليلية قد تطورت شيئا فشيئا إلى شكل القصة البوليسية الخالى من المعنى أو إلى القصص البارعة التخطيط التى تظهر بكثرة فى المجلات الامريكية الرائجة ، والتى كان من فرسانها أو هنرى ، وجاك لندن .

أما قصة الجو بالمعنى الذى أصبحت تعرف به فلم تثمر سوى القليل من القصص بالإضافة إلى قصص الرعب التى كتبها بو .

---

(١) فنون الأدب لتشارلتن ص ١٢٨ .

على أن الإتجاه الواقعى والطبيعى قد أخذ طريقه إلى القصة القصيرة منذ موباسان وتشيكوف ، وقد تأثرت القصة الامريكية بهذين الإتجاهين منذ مطلع القرن العشرين ، وهذا الإتجاه يحمل إعتبار الحياة وإبراز المادة القصصية أكثر من الفن والعناية بالتقنية (المعالجة الفنية).وظهر فى كتابات ستيفن كرين وهنرى جيمس . ويرى هنرى جيمس أنه لا ينبغى أن تتركز أهمية القصة فى اجتذاب العقل وحده بل فى اجتذاب العواطف أيضا ، وبذلك يكون تأثيرها مماثلا للتأثير الذى يحصل عليه الإنسان فى موقف من مواقف الحياة إلا أنه مهذب ومركز بصورة تفوق التجاوب غير المحدود والمهوش فى الحياة الواقعية .

وينظر النقد الحديث إلى القصة القصيرة بإعتبارها وحدة عضوية لا يجوز دراسة أى جزء منها بمعزل عن بقية الأجزاء ، وكل عنصر من عناصرها يجب أن يسهم بقسطه كاملا فى سبيل الوصول إلى التأثير النهائى . أن الحادث لا يجب أن يقوم بذاته كما يبدو ذلك ، متكرر الوقوع فى قصص أو. هنرى أو فيما تنشره بعض المجلات التجارية من القصص التافهة ، بل ينبغى أن ينتج من الدوافع المتضاربة للشخصيات وكذلك يجب أن لا يمثل الجو مجرد تلوين عاطفى للمنظر كما كانت الحال فيما سمى فى نهاية القرن الماضى بالقصص ذات اللون المحلى . بل يجب أن يصبح الجو والبيئة إحدى الصور التى يكتمل بها المنظر العام ، واللحن الكامل للقصة نتيجة الإنسجام الخفى للاقسام فى الإتجاه نحو الموضوع لتمام أدائه ، وأما الموضوع أو الفكرة فلا تعنى مجرد إستخلاص مغزى أى إخضاع القصة لحكمة أو مجرد بيان توضيحى ، بل إن الفكرة ينبغى أن تنطوى ضمن التركيب ذاته وتصبح جزءا تاما فى العمل كله مثلها مثل الاشخاص والحوادث (١) .

وتقوم القصة القصيرة على ثلاثة عناصر أساسية هى : الموقف والحدث ثم التنوير فكل قصة قصيرة غالبا ما تصور حدثا له تأثير كلى ، وبداية ووسط

(١) القصة القصيرة لوست ص ٤٣ .

ونهاية وينبغى أن يتطور الحدث فى القصة تطورا ذا معنى مصورا للشخصية ، وبدون المعنى لا يمكن أن يتحقق للحدث الاكتمال .

ويرى موباسان أن القصة القصيرة أوقع فى تصوير الحياة الواقعيه من الرواية أو القصة الطويلة ، ذلك أن الواقعية عنده تصوير ما بالحياة من لحظات عابرة قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعانى قدرا كبيرا ، وكان كل هم موباسان أن يستشف ما تعنيه ، ولكنها قصيرة ومنفصلة ، ولكل منها معناها المعين ، فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟

وكان قيام القصة القصيرة على صورتها الحديثة أكثر ملاءمة للعصر فهى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التى لا تهتم بشىء أكثر من إهتمامها باكتشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة (١).

إلا أن القصة قد تتنوع تنوعا موضوعيا فتنقسم على هذا الأساس إلى قصة تاريخية ، وقصة بوليسية ، وقصة نفسية ، وقصة المغامرات .

وقد أشرنا لذلك فى عرضنا لتطور القصة التاريخية وقصص المغامرات وذكرنا أن القصة التاريخية تعتمد فى أطارها العام على التاريخ ، ولكن الكاتب يبنى أحداثه ويطورها ويرسم شخصياته فى شىء من التصرف ولا يتقيد إلا بالخطوط الرئيسية وقد برع فى القصص الانجليزية والترسكوت فصور عصر الحروب الصليبية والبطولات التى ظهرت فيها . كما برع فى القصص الفرنسى الكسندر ديماس فى قصصه المستمد من التاريخ الفرنسى مثل قصة «الفرسان الثلاثة» المشهورة والتى تصور حياة الفروسية فى فرنسا فى عصر الملك لويس الثالث عشر والمؤامرات التى كانت تحاك فى الظلام بين أنصار الملك والكاردينال الماكر «ريشليو» .

واتجه بعض كتاب القصة العربية فى مطلع هذا القرن إلى هذا النوع وكتب جورجى زيدان سلسلة من القصص المستمده من التاريخ العربى والإسلامى .

وإعتمدت القصة البوليسية الحديثة فى تطورها على تطور علم الجريمة وقيامه

---

(١) القصة القصيرة لرشاد رشدى ص ٩ .

على أسس علمية وقدرة عقلية ودقة ملاحظة ، وأصبح التعرف على المجرم يقوم على دراسة وخبرة وعلم، واستطاع كتاب هذا اللون بالمامهم بجوانب هذا العلم أن يستعينوا به فى كتابة قصصهم ، ولعل من أشهر كتاب هذا اللون ، أرسكين كالدويل، فى مجموعة قصصه عن شرلوك هولمز ، وأرسين لوبين . والكاتبة القصصية المعاصرة أجاثا كريستى .

أما القصة النفسية فيعتبر الوالد الشرعى لها تولستوى وقد نحا نحوه كثير ممن جاءوا بعده من كتاب القصة فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، إلا أن بعض النقاد يؤرخ لمولد القصة النفسية الحديثة ما بين سنة ١٩١٣ وسنة ١٩١٥ (١) ومن أعلامها جيمس جويس وبروست وفرجينا وولف ، ودوروثى رتشردسن .

---

(١) ليون ايدل وترجمة محمود السمرة منشورات المكتبة الأهلية بيروت سنة ١٩٥٩ ص ٢٠

الباب الثانى

اصول القصة العربية الحديثة

واتجاهاتها

— ١ —

الأصول العربية

المزاج القصصي غير قاصر على شعب دون آخر من بنى الإنسان ، فالقصة تراث إنسانى شائع فى كل الأمم قديما وحديثا ، وقد عرف العرب القصة منذ أقدم العصور وخلفوا لنا آثارا باقية تدلنا على ما كان لديهم من القصص والأساطير.

ومن أهم الآثار التى بقيت لنا منها ما يدور حول الأمثال ، وأيام العرب . ويقول محمود تيمور « والمؤرخون يتجافون عن أصول الأمثال فى أنواع النثر الجاهلى ، لأنها عندهم ليست نصوصا موثوقا بتعبيرها فى الدلالة على ذلك العصر ، إذ دونت فيما بعد ، على أنهم حين يؤرخون أدب العصور التالية التى تم فيها التدوين ، يغفلون كذلك هذا اللون من الأدب القصصى » .

وقد دون أصول الأمثال فى صدر الإسلام عبيد الله بن شرية ، وصحار العبدى فى أيام معاوية ، وكذلك يروون أن علاثة الكلابى جمعها فى أيام يزيد بن معاوية. ويذكر ابن النديم فى الفهرست والميدانى فى الأمثال رجوعها لكتاب عبيد فى الأمثال .

ومن أهم كتب الأمثال الحافلة بتلك القصص : مجمع الأمثال ، وجمهرة الأمثال للعسكرى ، والمستقصى للزمخشرى ، والفاخر للمفضل بن سلمة .

والمثل - كما قيل - يرجع فى معناه فى العبرية إلى معنى الأسطورة أو الحكاية ، وقريب من هذا أيضا معناه فى القرآن الكريم ، فهو يعنى الحكاية القصيرة أو الطويلة نسبيا ، كالأمثال التى يضربها من حكايات الأمم السالفة ، وقصص الانبياء ، وقد تعنى مجرد صورة بيانية قصيرة ، فيها لمحات الخيال . وحين يضرب القرآن الأمثال إنما يريد منها العبرة والعظة .

واهتمام القرآن بالقصص فى تثبيت العظة والعبرة أو فى بث معانى الدعوة الإسلامية فى صدور العرب دلالة على تذوق العرب لهذا اللون ، بل وتقديرهم له

(١) القصص فى الأدب العربى المجلة عدد مايو ١٩٦٤.

وحبهم ومدى تأثرهم له . وفى السيرة النبوية أن النضر بن الحارث كان يقص على قريش أحاديث رستم واسفنديار .

وتتناول القصص العربية القديمة شيئا من تاريخ الامم المجاورة مما حفظوه عن أهل تدمر والفرس والروم والعبرانيين ، ووردت إشارات لها فى أمثالهم وفى أشعارهم ، كما تناولت حكايات عن أبطالهم فيها كثير من المبالغة ، والخرافة وروح الأساطير .

وأشار القرآن إلى أساطير الاولين التى كان يتناقلها العرب قبل القرآن ، والتى ظن العرب أن قصص القرآن شبيه بها ، ونفى أنها من الأساطير أولين . ويقول نالينو عن تلك القصص القديمة « ولعلها هى أساطير الأولين التى كان كفار مكة يشبهون بها انذارات القرآن وقصصه » .

وقد ساعد على اشاعة تلك القصص القديمة فى مدن الحجاز أهل الكتاب المقيمون بها أو المسافرون من العرب إلى الشام والعراق للتجارة ، ومنهم النضر بن الحارث بن كلدة ، وكان قد أتى الحيرة وحفظ كثيرا من القصص الفارسية ، وظل يرددها على قريش ، وقال فى حقه القرآن (لسان الذى يلحدون إليه أعجمى وهذا لسان عربى مبين) وكان قد رجع إلى مكة ، وعلم سكانها ضرب العود والغناء فاذا جلس النبى مجلسا دعا فيه الناس إلى الله قال : هلموا إلى أحدثكم من قصص محمد ثم حدثهم أحاديث ملوك الفرس ، وأخبار رستم وأسفنديار ، يلهيهم عن القرآن وعن ذكر الله .

واستمر الوعى القصصى فى الشعر كذلك ، وقد عبر عنه ابن الاثير حين أشاد إلى الشاهنامة الفارسية ، ونقرأ شعر أيام العرب ومقطوعات الأعشى فى الملوك والقرون الخالية ، وعن السموأل وقصيدة لقيط بن يعمر العينية ، ومعلقة عمرو بن كلثوم النونية ، وقصيدة الحطيئة الميمية فى تصوير الضيافة العربية ، والشعر الحماسى والأقاصيص الشعرية لأمرىء القيس وعمرو بن أبى ربيعة والأحوص ومن جرى على شاكلتهم فى قصص الغزل .

يقول تيمور « فى هذا القصص الشعرى - الحماسى والغزلى - لا تظفر كل الظفر بالسعة فى الخيال والتعقيد فى الحوادث والاستبطان للنفوس ، ولكننا ظافرون بما فيه من سطوة الغرائز وتصوير الواقع واستظهار التجربة الحية ، إلى جانب قوة الوصف وطلاوة التعبير » (١) .

وهناك لمحات كثيرة تشير إلى وجود عنصر القصة فى الحياة العربية الجاهلية والإسلامية ونسمع عن النبى يقص على نسائه « حديث خرافة » ويستمع إلى قصة الجساسة والدجال » ، ثم عناية القرآن بالقصة ومنها ما يتصل حديثها فى أسلوب فنى رفيع كقصة يوسف ، وسليمان وملكة سبأ ، وقصة الخضر ، وأهل الكهف فضلا عن قصص الأنبياء والامم السالفة . ونسمع أن العرب يطلبون من النبى أن يقص عليهم نبأ أهل الكهف ، وكذلك حرص الخلفاء على الاهتمام بالقصص فهذا عمر بن الخطاب يأذن لقاص أن يقص على الناس يوما فى الاسبوع ويأمر بترجمة قصص العدل والسياسة وعثمان يأذن لقاص فى أن يقص على الناس يومين فى الاسبوع وعلى بن أبى طالب يجيز للحسن البصرى أن يقص فى المسجد ، وابن عباس يفرد يوما من أيام الاسبوع للقصص ، ومعاوية يجيز لجماعة من القصاصين ويرتبهم لقراءة القصص كل ليلة ويصطفى شيخا من شيوخ القصص ويأمر بتدوين ما يرويه ويتخذه قاصاً له ، ويخصص للقصص يومين أسبوعيا ، ونرى قاصاً فى عهد يزيد يدون قصص الأمثال .

ويتولى التجيبى قاضى القضاة فى مصر منصب القصص ، ويقص سعيد بن جبير على الناس مرتين فى اليوم . ويدرس الضحاك بن مزاحم القصص فى مدرسة له . وقد زخر العصر الأموى بالقصص العذرى الذى يروى حكايات الحب العفيف ، ويقال إن بعض أمراء بنى أمية صنع ذلك القصص . كذلك ازدهر القصص فى العصر العباسى ، واختلفت ألوانه ، وعمرت به كتب النوادر والأسمار والحوادث والخرافات ، ووضعت قصص عن العصر الجاهلى وأبطال العرب وفرسانهم كقصة

---

(١) محمود تيمور فى مقال « القصص فى الأدب العربى » المجلة مايو ١٩٥٧ .

عنترة ، وقصص داحس والغبراء ، وقصة حرب البسوس وقصة البراق وابنة عمه ليلى مع كسرى ملك الفرس ، ونسمع عن الهيثم بن عدى يملأ المجالس والكتب بالقصص ، ويأمر الرشيد قاضيه بتدوين القصص التاريخى ، ويؤلف الجهشيارى كتابا فى أسمار العرب والعجم والروم لألف يوم ، كل يوم سمر مستقل ، وتكثر القصص فى هذا العصر فيضيق المتزمتون بالقصاصين ويحذرون منهم وتظهر قصص ألف ليلة وليلة فى هذا العصر ، ويقال أنها نقلت عن أصل فارسى (هو « هزار أفسانه ») . كما تظهر فى الأدب الفصيح المقامة ، وتعتبر ذروة الفن النثرى فى مجال الأسلوب والصياغة .

المقامات :

إبتدع بديع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨ هـ) هذا الفن على غير مثال سابق فيما يظن ، وقد جعل لمقاماته راوية واحدا . وبطلا واحدا ، أما الراوية فهو عيسى بن هشام ، وهو رجل أديب عالم وقور ، يمثل غالبا شخصية البديع نفسه ، وبطله هو أبو الفتح السكندرى ، وهو أديب طواف ، التقط نموذجه من جماعة الساسانية التى كانت معروفة فى عصره ، وكانت معروفة بالسؤال بالأدب وتعرف كذلك باللباقة والذكاء وحسن التخلص من المواقف الحرجة ، من التلون والتغير وكثرة الرحلة ، والقدرة على اللعب بألباب الناس بما يصطنعون من ضروب التموية والتعمية ، والدجل . وكان أبو الفتح الاسكندرى يمثل هذا كله . ويحسن الهمذانى عرض ملامح بطله وخصاله فى كل موقف من مواقفه ، وليست كل مقاماته فى مستوى واحد من الوجهة القصصية بل إننا نجد بعضها قريب جدا من القصة القصيرة الحديثة من حيث عرضه للحدث ، وتطوره أو تعليله ، وجذب القارىء إليه فى أسلوب حى شيق وإن كان يثقله البديع ، ولكنه لا يعوقه عن أداء معانيه .

ونحن لسنا مع الذى يرفض أن يعتبر مقامات الهمذانى نماذج للقصة القصيرة فى الأدب العربى القديم ، ولا نتطلب منها بطبيعة الحال أن تكون كالقصة الحديثة حبكة وفنا ، انما هى تحوى على أية حال عناصر القصة وروحها .

ولم يتبع الحريرى الهمذانى فى الاتجاه إلى الجانب القصصى أو اعتباره ،

إنما كان هم الحريرى الثوب البلاغى ، وإظهار البراعة والاعجاز البيانى على طريقة أهل العصر فى محاولة اعتصار زبدة اللغة وأستنزاف أمكانياتها التعبيرية فى اللفظ والمعنى .

وتتبع الأدباء مقامات الهمذانى والحريرى وأعجبوا بها أعجابا شديدا فصارت المقامة النمط الجديد للبلاغة النثرية بعد الرسالة ، ولم يكن الأدباء جميعا موفقين فى الناحية القصصية من مقاماتهم انما كانت عنايتهم بالقوالب اللفظية ، وهكذا ظلت المقامات كذلك حكايات وأحاديث فى أثواب قشيبة أنيقة إلى القرن التاسع عشر الميلادى . ونذكر مثالا للمقامات فى القرن الثامن الهجرى «لوعة الشاكى» للصفدى .

لوعة الشاكى لصلاح الدين الصفدى (١).

وهو كتاب فى العشق والعشاق والمحبة يسوق فيه أحاديث مسجوعة فى قالب قصصى أقرب إلى المقامة ولكنه متطور عنها يختلف فى أن مؤلفها هو بطلها ، وأنها تدور حول موضوعات غير موضوعات المقامات ، فهى مقتصرة على العشق والمحبة . ونسوق منها حديثا يصف فيه المؤلف ما حدث له فى نزهة من نزهاته مع أحد الأصدقاء :

« انى خرجت فى بعض الأيام متفرجا ، وسارحا ، وجائلا بطرفى فى الرياض وسائحا ، وصحبنى صديق لى فى المحبة صادق ، ورفيق لى فيما أروم موافق ، قد ملك كل حسن ولطافة ، وجمع كل حذق وظرافة ينتصب لخدمتى لا يمل ، ولا يسأم ، ويتعصب فى مرضاتى لا يكل ولا يندم ، ويجتهد فى موافقتى لا يمن ولا ينم ويحسن فى مرافقتى فلا يذم ولا أذم ، فقد تخذته جهينة أخبارى ، وكنزا لخزائن أسرارى ، لا أستطيع مفارقة وجهه الجميل ، وهو عندى كما قيل :

بروحى من لا أستطيع فراقه ... ومن هو أوفى من أخى وشقيق
إذا غاب عنى لم أزل متلفتا ... أدور بعينى نحو كل طريق

فوصلنا إلى بستان قد أخذ زخرفه وتزين ، وفاضت عيونه غيرة من نازليه

---

(١) طبع المطبعة الشرقية سنة ١٣٠٢ هـ

وتلون ، تنساب جداول جوانبه كالأراقم ، ويصفق النهر لرقص الغصون على غناء الحمائم . ويهب النسيم فينقطها من الزهر بدنانير ودراهم ، قد تطاول فيه من البان كل قد مقصوف ، وخجل فيه من الورد كل خد موصوف ، فأجلسنا النرجس على عينيه وأحداقه ، وظللنا الغصن بسائر أوراقه ، وحيا منثوره الأبيض والأزرق بالأصابع ، وفتح الورس جفونه الصفر وهو منا غيران فاقع ، وجرى النهر متواضعا بسجوده ، وشبب الشحرور بمنقاره لما تغنى بين أيدينا الهزار على عوده . قد رق نسيمه وراق ، وجذب الحمائم إلى الغناء بالأطواق ، وروى حديثا تعطرت منها الربا والمسالك . .

وبعد هذا الوصف للطبيعة الجميلة مسرح الهوى والقصة يمضى فى ذكر التقائه بين أحضان تلك الرياض بفتى جميل من أبناء الترك ولم تكن لديه فكرة عن العشق والحب، بل كان يسفه ما يحدث للعاشقين أمثال عروة بن حزام وقيس بن الملوح. يقول وبينا هو سائر مع صاحبه . إذا جانب الروض قد سطع بالأنوار وتمايل السرو من السرار ، وصفق النهر طربا ، وغنى الحمام وصبا ، وتبسمت الأزهار فرحا وعجبا ، وتعانقت الأغصان بعد أن كانت غضابا ، وشممنا أرجا فاق فى الآفاق على المسك الأذفر ، ولولا التماسك لطار القلب من الخفقان وفر ، فحدقنا نحو تلك الحدائق لننظر ما هذا الأرج الفائح الفائق ، وإذا نحن بغلمان عدد الكواكب السائرة ، قد هالوا الشمس فى الهالة ، وأخجلوا القمر فى الدارة ، من الترك الذين فاقوا فى الملاحه والجمال وتضلعوا من مناهل الدلال . ويستمر فى وصف محاسنهم ، وكيف أن واحدا من بينهم قد أخذ بمجامع لبه ، وأستولى على قلبه ، فبدا لى من بينهم ظبي كأنه بدر سافر أو غزال نافر ، فاقهم حسنا وظرفا ، وفاتهم رشاقة ولطفا ، قد تقمص بالحسن وارتدى بالجمال ، وتسربل بالتغنج وتمنطق بالدلال ، إن تبدى أنكرت البدر فى تمامه ، أو تثنى لم تعرف الغصن من قوامه ، أو رنا لم تدر أسحر بدا أو نصال ، أو التفت لم تذكر بعدها جيد غزال ، قد أسهر العاشق بطرفه الوسنان ، وفتن الرامق بقده الفتان ، وأطار الفؤاد على مائس غصن قده وأوهى جلد الكئيب المستهام بحل عقدة بنده :

من الترك لو عاينت ذلى وعزه لعاينت مولى لا يرق لعبده
أحب التفات الظبي حبا لجيده وأعشق غصن البان حبا لقده
رعى الله هاتيك الشمائل إنها لبانة من يهوى وغاية قصده
أيا سقمى أعياك رقة خصره ويا جلدى أوهاك عقدة بنده

فحين رأيته خطف قلبى ، وأضعف صبرى ، وتضاعف كربى ، وتهت فى مهالك الوجد ومهامه الغرام ، وبت أتفكر فى لطف هاتيك الشمائل » . ثم دنا من تلك الجماعة وخاطب صاحبه ، ومازال به يكامه ، ويسكب فى أذنيه عبارات الغزل ، وكلها عبارات مسجوعة مصنوعة ، وقضى معه أوقاتا رآها جميلة ، ثم تفرقا بعد خوف الرقيب ، ويسرف المؤلف فى وصف الفراق ولوعته ، كما وصف اللقاء وفرحته ، والوصال ولذته . ويتفقان على لقاء آخر ، ويأتى هذا اليوم بعد ليال من السهر والعناء ، وكان سبتا فيصف حاله ولهفته للقيا :

فرجعت اسابق النظر إلى ميعاد ذلك القمر ، وأستصحبت معى ذلك الصديق الصادق ، والرفيق الرافق ، فوصلنا إلى ميعاد جالب الارق والهموم ، وفاضح شمس النهار ، ولا أرضى أقول القمر فضلا عن النجوم »... ويعود فيصف الطبيعة هذه المرة باكية شاكية ، فالسواقى تئن وتذرف الدموع ، والحمائم تبكى وتنوح :

وناعورة قد ضاعفت بنواحها نواحى ، وأجرت مقلتلى دموعها
وقد ضعفت مما تئن فقد غدت من الضعف والشكوى تقد ضلوعها

والحمائم تبكى على موائس الأغصان فى الرياض ، وتذرى دموع الخجل فى تلك الخمائل والغياض ، فقاسمتنى الغضا قسمة شوهت خلق وأنسانى ...

ويخلف الحبيب الوعد فيبعث إليه برسالة مع صاحبه ، ويرد الحبيب بانه غير مستطيع الحضور فى الموعد فالى موعد آخر فى منزله ... ويلتقيان مرة أخرى ويقضيان ليلة وهكذا تستمر قصته معه فى لقاء وصدود وفرحة وترحة إلى آخر القصة .

وأصابت الأدب العربي نوبة أحياء تمثلت في جميع أنحائه ، في الشعر والنثر ، فنال المقامة نصيب ، وكان الأدباء قد وقفوا على ضروب من القصص الغربي الحديث ، وأرادوا أن يقلدوا تلك القصص ، فلتفتوا إلى الماضي كما لفت الشعراء في بدء حركة الاحياء الشعري ، ولم يجدوا أمامهم في تراث الأدب الفصيح ما يقترب من القصة ويجاريها سوى المقامات ، فاتخذ كثير من الأدباء من المقامة نمطا عربيا للقصة في نهضتها الحديثة .

وهكذا نستطيع إن نقول إن قصص القرن التاسع عشر العربية سواء في سوريا أو لبنان أو في مصر تأثرت تأثراً واضحا بالمقامه العربية القديمة ، وإن حاولت أن تعرض لموضوعات حديثة إجتماعية أو عاطفية ، كما أن بعض هذه القصص تحررت من الصور أو اللوحات المتتابعة ، وأصبحت بناء متكاملا ليست لها من المقامة سوى طابعها اللفظي ، وبعض جوانبها الانتقادية .

وقد أخذت القصة مكانها في الأدب الحديث منذ أوائل القرن التاسع عشر الميلادي ، ويقال إنه في أعقاب الحملة الفرنسية على مصر ألف أحد العلماء الذين رافقوها وهو المستشرق « مارسيل » قصة سماها « تحفة المستنيم » وعزاها إلى الشيخ محمد المهدي أحد شيوخ الأزهر وقتئذ وأراد بها محاكاة ألف ليلة .

وحاول الأدباء في مصر وسوريا ولبنان بعد ذلك محاكاة الاتجاهات العربية في القصة وبينهم من حاول محاكاة القصص العربية القديمة ، وأن يبعث فن المقامات ، وتقليد ألف ليلة وليلة مثل ما فعل ناصيف اليازجي في « مجمع البحرين » ، وأحمد فارس الشدياق في « الفارياق » ، ثم بعض القصص التمثيلي شعراً ونثراً .

ولكن أظهر القصص الحديثة تأثرا بالمقامة ليالي سطيح لحافظ ابراهيم ، وحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي .

وقد نشر محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام مسلسلا سنة ١٩٠٨ م على طريقة المقامات ، وهناك أتباع واضح للمقامات الهمذانية في الاسلوب والشكل ،

فقد أختار المويلحى الأسلوب المسجع ، كما أختار الشخصية الأساسية فى القصة « شخصية عيسى بن هشام » نفسه راوية مقامات الهمذانى . كما شابه الحديث المقامات فى أنه كان عرضا لمجموعة من اللوحات أو المواقف القصيرة تتابعت يربط بينها بطل واحد حل محل أبى الفتح الاسكندرى ، وهو ذلك الشيخ أو الباشا التركى الذى بعث من قبره ليجد أن الدنيا تغيرت وأن الحال أصبحت غير الحال .

وليس هناك تشابه بين شخصيتى البطلين ، فبطل الهمذانى من أصحاب الكدية الساسانية الذين يعيشون عالة على المجتمع فى عصره ، أما بطل المويلحى فرجل من باشوات مصر الأتراك أصحاب الجاه والمال والسلطان . ولكن مع ذلك لايخفى الرمز من بعيد ، وخاصة أن المويلحى جعل الباشا الرجعى من مخلفات الماضى فى عصر فتح المصريون فيه أعينهم على أحقيتهم فى وطنهم وخيراته ، ويتذمرون من وضع السلطة كلها ، والثروة كلها فى أيدى الأتراك ، وقد ظهر هذا التذمر بصورة قوية صارخة فى ثورة عرابى .

وتتمشى فيهما معا روح السخرية ، وسخريه المويلحى سخرية ناقدة نفاذة تكشف العيوب الإجتماعية وتوقف على مواطن القصور والفساد فى الحياة العامة وفى دواوين الحكومة ، وبين رجال الادارة . وأتجه المويلحى إلى التشخيص الكاريكاتورى فى رسم الشخصيات ، والمواقف ، وكان هذا هو قطب طريقته الفنيه فى هذه القصة . ويقول عبد العزيز البشرى إنه نهج على طريقة كتاب لأبيه هو حديث « موسى بن عصام » ويبدو أنه تأثر كثيرا بطريقة والده ، فقد أشار البشرى كذلك إلى أن ابراهيم المويلحى كان بارعا فى رسم شخوصه بطريقة كاريكاتورية تدعو إلى السخرية وتثير الضحك . ويقول عن مصباح الشرق « وأنه ليستحدث لونا طريفا من النقد لاعهد لأدب مصر به ، بل لاعهد للأمم العربية جمعاء . وهذا النوع من النقد يقوم فى الجملة على ألتماس الجانب الضعيف فى أثر الرجل فيعرضه بالقلم فى صورة كاريكاتورية يزيد فى تشويهها ما يتوافى لذهنه

الدقيق من ألوان التشبية وما يحضره من فنون الاستشهاد والتمثيل ، ولا يبرح يمط الموضوع فى هذه الناحية بالتوليد وطلب المناسبات القريبة والملابسات الدانية، تستوحى النكته البارعة ، و يسعفها التندر البديع ، حتى إلى ما لا ينتهى إليه أحد من الناقدين »(١).

وكان مما ساعد محمد المويلحى على هذا النقد لمجتمعه ، طبيعته النفاذة وبديهته ودقة ملاحظته ، وميله للنكته ، ويقول عنه البشرى « ومهما يكن من شىء فان هذا الرجل كان من أوسع الناس علما بطباع المصريين وعاداتهم وأخلاقهم ومداخل أمورهم على أختلاف طبقاتهم وتفاوت مراتبهم فاذا تحدث فى هذا الباب فحديث المتمكن الخبير »(٢) .

والقصة خيالية فى شخصية بطلها و إن كانت واقعية فيمن تعرض لهم من أشخاص ، وما تتحدث عنه من أحوال إجتماعية ، ويحاول فيها الكاتب أن يعرض لمفارقات الحياة الإجتماعية فى مصر خلال قرن من الزمان تقريبا ، إذ تعرض لباشا تركى من أيام محمد على يقوم من القبر فيلقاه عيسى بن هشام ، وهو مصرى من أبناء البلد مثقف ذكى ، فيسيران معا فى القاهرة ، ويتصل بالناس من مختلف الطبقات ، فيظهرنا على جوانب النقص المختلفة ، معتمداً فى فنه على المفارقات فى العادات ، وعلى التغاير فى الألفاظ ومدلولاتها بين الماضى والحاضر، مثل كلمة سوابق ، التى يستخدمها البوليس والنيابة ، وتعنى سوابق الحوادث والجرائم لدى المتهمين ، ولا تعنى فى ذهن الباشا سوى سوابق الجياد . وكذلك الشهادة وتعنى إتمام الدراسة ، بينما ترتبط فى ذهن الباشا بمعناها القديم الدينى ، وهى الموت جهادا .

ونورد مثالا لبراعته فى تخطيط صوره الكاريكاتورية فى هذه الصورة التى رسمها قلمه لمحام شرعى فى بيته . ذهب إليه عيسى بن هشام مع الباشا فقال :

---

(١) المختار للبشرى ج ١ /٢٢٤ .
(٢) المختار ١/٢٣٥ .

« . ووجدناه جالسا على سجادة الصلاه ، وعن يساره امرأة كأنها السعلاه، فسمعناه يقول لها فى تسبيحه : أتستكثرين — أدر الله عليك خيره ، وأبدلك زوجا غيره ، ما أخذته منك لاستنباط الحيلة فى التفريق ، وأستخراج الحكم بالتطليق ، فأبعدت عنك زوجا تكرهينه ، لتتبدلى منه زوجا تحبينه ثم أنه أستحس بدخولنا من ورائه فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه ، وأنتفضت المرأة فتنقبت بخمارها وتلفعت بإزارها ، وخرجت وتركتنا مع رجل يخدع الانام بطول صلاته ، ويتلو سورة الأنعام فى ركعاته:

إذا رام كيدا بالصلاة مقيمها فتاركها عمدا إلى الله أقرب

وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرياء ، وخلاص الملكين من صحيفته السوداء ، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء ، فاذا هو قد وصل المغرب بالعشاء، وكنا نشاهد منه خلال ذلك نظرات مختلسات نحو الباب ، كأنه هو أيضا فى أنتظار وأرتقاب ، إلى أن دخل علينا غلام يصيح به : إلى متى هذه العبادة فقد بليت السجادة، وحاجات الناس موكولة إليك، وقضاء مصالحهم موقوف عليك، وهذا دولة الرئس ينتظرك فى القصر منذ العصر ، دع مدير الأوقاف ، ونقيب الأشراف . فلم يعبأ المصلى بهذا الكلام بل جهر بالآية من سورة الأنعام (قل إن صلاتى ونسكى ومحياى ومماتى لله رب العالمين ، لاشريك له، وبذلك أمرت وأنا اول المسلمين)[1] . ثم بعد أن أنتهى من صلاته قال لهم الغلام : أتطلبون ريعة أو تريدون بيعة ؟ ، فقلت سبحان الله هل تباع الأوقاف؟ قال نعم، ويباع جبل قاف. ثم تنحنح الشيخ وسعل ، وبصق وتفل ، وتسعط ثم تمخط ، وأقترب منا ودنا ، ثم قال لنا ... »

وتأتى المفارقة ويثور الضحك هنا من التناقض بين الصورتين اللتين صورهما المويلحى للشيخ فى خطوط كاريكاتورية فاضحة صارخة ، ثم تلاعبه بالالفاظ على طريقة رجال البديع المتأخرين فى القرن التاسع ومابعده ، وخاصة فى مصر .

(١) حديث عيسى بن هشام ص ١١٩ .

وتأتى صورة المحكمة الشرعية أخاذة فريدة فى نموذجها ، حتى لكأنها حية تبدو لعين القارىء خلال السطور ، واسمعه يقول وقد دخل المحكمة: « ثم صعدنا فى السلم فوجدناه بجملة أناس مختلفى الأشكال والأجناس يتسابون ويتشاكلون ويتلاكمون ويتلاطمون ، ويبرقون ويرعدون ، ويتهددون ويتوعدون ، وأكثرهم آخذ بعضهم بتلابيب بعض ، يتصادمون بالحيطان ويتساقطون على الارض ، وما زلنا نتزاحم على الصعود فى الدرج ، والعمائم تتساقط فوقنا وتتدحرج ، حتى من الله علينا بالفرج ، ويسر لنا المخرج فى وسط هذا الجمع المتلاصق والمأزق المتضايق . . وصلنا إلى القاعة السفلى فوجدنا عندها امرأة حبلى ، تتقلب على الارض كالثعبان وتستشهد بالأهل والجيران . أن بعلها أنكر حملها . وحاولنا أن نخطو خطوة إلى الأمام فلم نستطع التقدم من شدة الزحام ، وكيف بالتقدم فى عباب موج ملتطم ومنحدر سيل مرتطم ، من نساء صائحات مولولات ، ونائحات معولات . ونادبات باكيات ، وصارخات شاكيات ، كأنهن قائمات فى مأتم على مدافن الأموات تقرحت فيه العيون وبحت الأصوات ، فبين المسفرة والمتقنعة والمضطجعة والمتربعة ، والحاسرة عن الذراع والرأس ، وأختها تفليها فى وهج الشمس ، ومنهن الكاشفة عن ثدييها ترضع طفلا على يديها ، وغيرها ترضع طفلين فى حذاء ، وزوجها يضرب رأسها بالحذاء ، وأخرى آخذة بضفيرة ضرتها ، ورضيعها يتلهف على ضرتها . ومن بينهم من يتقدمها طليقها ، ويتبعها عشيقها ، تشيع الاول باللعن والسباب ، وتغمز الثانى بكف مزدانة بالخضاب . ورأينا العقيلة المخدرة مع الآغا ، لايستطيع أن يحيمها من هذا الوغى . وشاهدنا فى الجمع جماعة من فجار الخلعاء وتباع النساء يغازلون كل غانية هيفاء ويغامزون كل غادة غيداء ، ويتعرضون لفض النزاع بين ذوات القناع ، وفصل العناد والشقاق بين الطاعنات بالاحداق ، فتختلط غمزات الطرف بهمزات الكف ، فيزول ما هنالك من الجدال والخصام ، ويصيرون جميعا إلى الحسنى ورقيق الكلام . . .

وصعدنا فى السلم الثانى فإذا هو كالأول يتموج بالناس كبيوت النمل أو خلايا النحل وانتهينا منه إلى قاعة ممتلئة بصنوف الباعة ، هذا يصيح الخبز والجبن ، وذلك ينادى الدخان والبن ، وآخر يقول الزبدة والعسل ، وبعضهم يردد الفول والبصل وبائع الضأن يتفنت بسكينة جماجم الرءوس ، والثلاج يصفق بأكواز العرقسوس .

وتبدى‌و فى هذه الفقرات قدرته البارعة على الوصف ، وعلى التقاط اللمحات الدقيقة الدالة ، وخط اللمسات الساحرة المعبرة فى قوة وتأثير ، وقد ساعده أسلوبه الساخر ، وتلاعبه بالالفاظ ، تلاعبا فيه كثير من البراعة ، إذ يأتيك أحيانا بما لا تتوقع اتماما للقافية فإذا أنت فجأة أمام صورة بارعة . وقدرة المويلحى فى هذا التصوير قدرة خلاقة لا شك ، لا تتوفر الا فى الروائى البارع ، وقد كان لديه الاستعداد الكبير ليصبح روائيا من الطراز الأول ، وكانت لديه الميول الواقعية والاجتماعية ، ولو أنه وجد فى عصر متأخر وقت نضوج القصة واكتمالها لكان من الممكن أن يصبح قصاصا اجتماعيا واقعيا ممتازا .

ويبدو اتجاهه إلى اظهار تطلع المصريين إلى الانتفاع بخيرات بلادهم التى سلبها الاتراك الدخلاء فى كثير من مواضع الكتاب . من ذلك مثلا قوله على لسان المحامى مخاطبا الباشا :

« هذه أيها الأمراء عاقبة ما صارت إليه أموالكم ومقتنياتكم من بعدكم ، ويا ليت أولادكم وأحفادكم خففوا عليكم من الاثم بعدكم فى جمعها من دماء المصريين بانفاقها بينهم وتبذيرها فيهم ، فيكون ذلك منهم كرد بعض الحق إلى أهله ، ولكن البلاء كل البلاء أنها ذهبت جميعها إلى أيدى الأجانب والغرباء ، وكأن الدهر سلط المماليك على المصريين ينهبون أموالهم ويسلبون أقواتهم ، ثم سلطكم الله عليهم لسلب ما جمعوه ، ثم سلط عليكم أعقابكم فسلبوا بجامع ذلك للأجانب يتمتعون به على أعين المصريين ، والمصريون لا ينعمون إلا بالقليل منه . وما دفع باعقابكم إلى هذا اللبان والتسليم الا بما ورثوه عنكم من الاحترام لشان الأجنبي والاحتقار لجانب المصرى ،

وإنكم لم تكتفوا بأن تكونوا أربابا للمصريين حتى شاركتم معكم الأجنبي في تلك الربوبية فغلبكم عليها ، وأشرككم مع المصريين في العبودية ، وتشابهت الموالي بالعبيد » .

وهي غاية السخط على طبقة الاتراك التي كانت تحكم مصر وتتصرف في مقدراتها وتحتقر المصريين أصحاب البلاد الأصليين . وقد الح على نموذجه التركي الباشا ببعض الخطوط التي تبينه في صورة من الغفلة والجهالة والكبرياء الفارغ ، جاعلا من عيسى بن هشام دليله نموذجا للمصري ابن البلد المتفتح صاحب النكتة الذكي الذي لا يفتأ يخلص التركي مما يتورط فيه .

ولعل هذه الفقرات من الكتاب تكشف لنا الصلة التي توخيناها عند بدء الحديث بين بطل الهمذاني أبي الفتح ، بطل المويلحي فكلاهما عالة على مجتمعه .

ويظهر طابع الوعظ أحيانا في مواضع من الكتاب حيث لا يفتأ يسوق المواعظ ويستنبط العبر من أحوال الناس ، كذلك الغني صاحب القصر المنيف والبستان الجميل الذي يحسده من أجله الناظر العابر ، وهو في الحقيقة غارق في الدين يطالبه الجزار والحلاق والخياط ، ويرفعون عليه الدعاوى وتوقع عليه الأحكام ويحجز على القصر ، فهذا ظاهر جميل ينطوي على مأساة .

ويدل أسلوب المويلحي على تمكنه من اللغة تمكنا عظيما ، وهو لا يفتأ يستعرض قدرته اللغوية ، ومحفوظة الواسع من الغريب والشعر ، ولعل هذا الاستعراض اللغوي خاصية أخرى من خصائص تأثره بالمقامة العربية .

ويمكن أن نضم إلى هذا الأثر العربي القديم ما ظهر من قصص عربي آخر في هذه الحقبة نفسها ، ويتخذ الطابع نفسه أي العناية بنمط المقام العامة ، وهو الاهتمام بالمظهر اللفظي ، والتركيز على الابداع البياني ، واعتبار الموضوع أو القصة مجالا لاظهار هذا الابداع .

وتأتي بعض قصص شوقي النثرية مثل « النضيرة بنت الضيزن » ، « ليالي سطيح » ، لحافظ ابراهيم » ، « وعلم الدين » ، لعلي مبارك على هذا المنوال .

وحاول بعض الأدباء فى البلاد العربية الاخرى مثل سوريا ولبنان أن ينشئوا قصصا نثرية وشعرية ذات طابع عربى موضوعا وصياغة . كما فعل فرنسيس مراش الحلبى (توفى سنة ١٨٧٣ م) الذى ألف رواية « دار الصدف فى غرائب الصدف » ، رواية إجتماعية ، وخليل اليازجى (توفى ١٨٨٩ م) ألف رواية المروءة والوفاء ، شعرية تمثيلية مبنية على حكاية حنظلة والنعمان ، تحدى فيها كبار كتاب الافرنج فى وضع الروايات التمثيلية فى الشعر وقد طبعت فى بيروت سنة ١٨٨٤ م وفى مصر سنة ١٩٠٢ م . وشاكر شقير اللبنانى الذى ألف بعض الروايات وغيرهم .

— ٢ —
الروافد الغربية

ولم تكتف القصة العربية بما أخذته عن التراث العربى القديم من حيث الشكل والموضوع ، بل تأثرت إلى حد كبير بالقصص الغربى الذى وقف عليه أدباء العروبة وكتابها طوال القرن التاسع عشر والقرون العشرين . وكان أثر القصة الغربية بطريق مباشر ، أى عن طريق قراءة الكتاب لها فى لغاتها الأصلية الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو الروسية . أو عن طريق الترجمة ، وقد ترجمت قصص كثيرة ، وخاصة عن الأدبين الفرنسى والانجليزى .

يقول جورجى زيدان : « ومما نقل من الآداب الافرنجية فى هذا العصر القصص ، وقد فعل نحو ذلك نقلة العصر العباسى ، فنقلوا عن الفرس قصصا وحكايات ذكرناها فيما تقدم من هذا الكتاب ، وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنساوية والإنجليزية والإيطالية ، وهى تسمى فى إصطلاح أهل هذا الزمان روايات ، والروايات المنقولة إلى العربية فى هذه النهضة لا تعد ولا تحصى وأكثرها يراد به التسلية ، ويندر أن يراد به الفائدة الإجتماعية أو التاريخية أو غيرها ، على أنهم نقلوا بعض روايات أو أشعار عن شكسبير وهيجو ودوماس وموليير وشاتوبريان ولافونتين ، وراسين وكورنيل وفنيلون وغيرهم .

وقد رحب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التى كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب فى الأجيال الإسلامية الوسطى ، نعنى قصة على الزيبق وسيف ذى يزن والملك الظاهر ، وبنى هلال ، والزير ونحوها ، فضلا عن القصص القديمة كعنترة ، وألف ليلة وليلة ، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح هذا العصر فأقبلوا عليها .

ثم عمد الكتاب إلى التأليف فى هذا الفن من عند أنفسهم تقليدا للإفرنج ، ومن أقدم المشتغلين فى ذلك فرنسيس مراش الآتى ذكره ، ثم سليم بطرس البستانى ،

ألف بعض روايات تاريخية نشرها فى «الجنان» ثم ألف صاحب الهلال روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى الآن ؛ صدر منها سبع عشرة رواية غير روايات أخرى، وأقدم آخرون على التأليف فى هذا الفن، وهو على كونه مقتبسا من الافرنج فقد كان عند العرب من قبل كما قدمنا فى غير هذا المكان » (١) .

وأقدم المترجمون والمقتبسون والمتأثرون على تراث القصة الغربية باتجاهاته الفنية المختلفة من كلاسيكى ورومانتيكى وواقعى واجتماعى .

ومن رواد الترجمة لفن القصة والتمثيلية فى مصر رفاعة رافع الطهطاوى، وعثمان جلال، فقد ترجم رفاعة رافع مغامرات تلماك، وسماها «وقائع الأفلاك فى حوادث تلماك»، كذلك ترجم محمد عثمان جلال (توفى سنة ١٨٩٨م) بعض الروايات التمثيلية والقصص فى لغة العامة مثل «طرطرف» لموليير، و «بول وفرجينى» لبرناردين سان بيير، وسماها «الأمانى والمنة» .

وترجم نجيب الحداد اللبنانى (توفى سنة ١٨٩٩م) رواية «السيد» لكورتيل عن الفرنسية وسماها «غرام وانتقام»، «والفرسان الثلاثة» لاسكندر ديماس، كما عرب رواية «إرنانى» لفيكتور هيجو وسماها «حمدان»، وروميو وجولييت لشكسبير وسماها «شهداء الغرام»، و «البخيل» لموليير .

وتوالت بعد ذلك الترجمات الكثيرة، والتعريب لقصص الغرب، وقد قام مصطفى لطفى المنفلوطى بدور حى فى التوسط بين القصة الغربية فى ترجماتها العامية أو الركيكة وبين المزاج العربى الفصيح فى صورة المقامات والقصص الفصحى والتى أشرنا إليها منذ قليل، فأعاد من جديد كتابة كثير من القصص الغربيه بأسلوب عربى ناصع جميل مقصود، وإن عمد إلى كثير من التصرف فى النصوص الأصلية للقصة .

واتجه المنفلوطى إلى قصص الرومانسية، وخاصة الفرنسية، لاتفاقها مع مزاجه الخاص وروحه، ونزوعه بطبعه إلى الطابع الحزين، وإلى رقة العاطفة، والميل إلى المآسى الإنسانية . وهذا كله متوفر فى أدب الرومانسية .

(١) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤/ص ٢٣٠

وقد ترجم قصتين طويلتين هما « الفضيلة » أو « بول وفرجيني » لبرناردين سان بيير و « ماجدولين » أو تحت « ظلال الزيزفون » لألفونس كار ، ورواية « الشاعر أو سيرانو دى برجراك » لادمون روستان كما عرب مجموعة من القصص القصيرة ضمنها كتابه « العبرات » و « فى سبيل التاج » لفرانسوا كوبيه .

وقلده فى هذا الإتجاه ، كما سايره فى محاولته النهوض بالأسلوب ليبدو فى طابع عربى صقيل الكاتب أحمد حسن الزيات فأختار أيضا من الأدب الألمانى قصة جيتة « آلام فرتر » .

وجاءت طبقة ثالثة من الكتاب لترجم الروائع السابقة ، لا ترجمة حرفية وكيكة ، ولا عامية مبتذلة ، كما أنها لم تتصرف فى النص تصرف المنفلوطى ، بل ترجمت تلك القصص وغيرها ترجمات أدبية جديدة ، محافظة قدر الإمكان على النص الأصلى دون إخلال بطبيعة الأسلوب العربى . وساعدها على ذلك تمكن عظيم فى اللغتين المترجم منها والمترجم إليها . ونعنى بهذه الطبقة خليل مطران ، ومحمد السباعى ، وطه حسين ، وعبد الرحمن صدقى ، ومحمد عوض محمد ، وعبد الرحمن بدوى ، وسهير القلماوى ، ومحمد بدران ، وعادل زعيتر .

وقد عد عدد القصص والروايات التى ترجمت بنحو عشرة آلاف قصة (١) .

ويقول يحيى حقى (٢) : « فليس وراء الكاتب المصرى ماض يعتمد عليه ولا تقاليد تهديه فى طريقه ، وهو فوق ذلك معرض للتأثير بخداع الآداب الغربية التى يدرسها ، فيؤلف قصصا يسميها « قصصا مقتبسة » ينحو فيها منحى أحد الكتاب الافرنج ، إذ يندر أن يكتب كاتب فى مصر دون أن يتشبع أولا بمؤلف أفرنجى يعتبره مثلا أعلا يصبو إلى تقليده ، فكم فى مصر من تلاميذ لـ « بول بورجيه » ، و « ديكنز » . ولا ننسى الشغف بالأدب الروسى من ديستوفسكى وتشيكوف إلى آرتيريا تشف ، وأمثلة القصص المقتبسة كثيرة منها « أبى درش »

---

(١) جمعها يوسف داغر فى مجلد انشر ببيروت .

(٢) خطوات فى النقد ص ١٥ .

لحمود تيمور ، و « الإنفجار » لمحمود طاهر (لاشين) ، وهذه النزعة خطرة على القصة المصرية لأن المقتبس يسهل لنفسه دون أن يشعر تحبيذ القصة التى يريد أن ينقل عنها ، إلى أن يكيف المناسبات المصرية على مقياس القصة بدلا من أن يتصرف فى موضوع القصة ليجعلها موافقه للجو المحلى ، ومن هنا نجد فى معظم هذه القصص تكلفا واضطرابا » .

وقد رأى بعض الباحثين فى الإتجاهات الادبية الحديثة فى مصر أن كثيرآمن أدباء الشباب فى مصر فى فترة مابين الحربين العالميتين تأثروا بالكتاب الغربيين ، ورأى يحيى حقى إتجاه بعضهم إلى الإقتباس عن القصص الغربى ، ولاحظ أن الكتاب المصريين عامة سربعو التأثر بما يقرأون من أدب الغرب ، وأنه إلى عهد قريب كان أثر الروايات الفرنسية الرومانسية مثل أعمال ألفونس كار وغيره بعيدا فيما كتب القصصيون من قصص ، فيكاد لا يخلو قصصى من كتب القصة العاطفية فى مصر من ذكر عاشقين جلسا تحت ظلال الزيزفون كما جاء فى قصة ألفونس كار .

ومنذ عشر سنوات تحول الاتجاه إلى القصص الأمريكى ، وكان أكثر الكتاب أثرا فى المصريين « همنجواى » ثم تشيكوف وجوركى ، ومن النماذج الجديدة أيضا شولوكوف وأراجون اللذان ظهرا فى الأفق » (١).

---

(١) جين وسيمون لاكوتير فى « مصر فى مرحلة الانتقال »
Jean & Simone Lacouture : Egypt in Transition» p. 421

— ٣ —

أطوار القصة العربية

وبتتبع القصة العربية منذ نشأتها فى القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحاضر فى النصف الثانى من القرن العشرين ، نلاحظ أنها مرت بثلاث مراحل أساسية ، المرحلة الاولى هى مرحلة التمهيد ، والثانية مرحلة الطفولة أو النشأة الاولى ، والثالثة مرحلة النضوج وهى المرحلة الأخيرة التى لا نزال نحيا فى ظلها .

ومرحلة التمهيد الاولى تجمع المحاولات التى قام بها الادباء فى مصر والشام وسائر البلاد العربية لكتابة القصة ، وكانت مرحلة تردد بين التراث العربى القديم فى شكله وموضوعه وبين القصة الغربية الحديثة التى نقلت إلى العربية وتحدت مواهب الادباء .

ونستطيع أن نضم إلى هذه المرحلة محاولات على مبارك فى « علم الدين » ، وناصيف اليازجى فى « مجمع البحرين » ، ومجموعة روايات جورجى زيدان التاريخية ، وشيطان بنتاءور لشوقى ، « وليالى سطيح » لحافظ ، و « فى بيوت الناس » و « فى وادى الهموم » لمحمد لطفى جمعة ، ومجموعة مصطفى لطفى المنفلوطى فى « النظرات » « والعبرات » و « المساكين » للرافعى .

ونتبين فى هذه القصص اتجاهات مختلفة ، بعضها إجتماعى ، أو إنسانى مثل قصص محمد لطفى جمعة ، وحافظ والرافعى والمنفلوطى ، وبعضها تاريخى مثل قصص جورجى زيدان وشوقى ولكنها تتفق جميعا فى طابع واحد هو أن فن القصة والمعالجة لا يزالان فيها يحبون فى مدارجها الاولى ، ويغلب مثلا طابع تكرار الاحداث دون بناء متكامل ، فى قصص جورجى زيدان ، أو العناية الفائقة بالأسلوب إلى جانب الموضوع التاريخى عند شوقى أو الإجتماعى عند المويلحى والمنفلوطى دون عمد إلى بناء شخصيات أو رسم ملامح واضحة لها أو السير بالقصة فى بناء متكامل أو متماسك ، حتى ما اتصل منها بالواقع الإجتماعى أو تأثر بالقصة

الغربية مثل قصتى محمد لطفى جمعة ، فانه يغلب عليهما الطابع الخطابى ، والناحية الوعظية واستخراج العبرة من الأحداث أو المواقف الإجتماعية دون عمل فنى حقيقى .

ويقول محمد لطفى جمعة أنه « رغب فى أن يكتب قصة يرى الناس فيها معايبهم فيصلحونها ، ولا يريد أن يغشهم بتصوير الناس صورة جميلة ولكنها مخالفة للحقيقة وذلك طبقا لمذهب بلزاك وزولا » . وكان اهتمامه بمشاكل إجتماعية مسها الكتاب الإجتماعيون كثيرا ، خاصة فى هذه الفترة فى السنوات العشرين الأولى من القرن العشرين ، وكذلك فعل الشعراء ، ونعنى بها مشكلات الفقر وسقوط المرأة فريسة بين يدى الرذيلة ، وكم أفاض فيها المنفلوطى وأنشد خليل مطران .

وقد أتخذ المنفلوطى عرض أحوال البائسين والأشقياء والمساكين غاية وهدفا لكتاباته وقصصه . يقول فى مقدمة « العبرات » :

« الأشقياء فى الدنيا كثير ، وليس فى أستطاعة بائس مثلى أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات علهم يجدون فى بكائى عليهم تعزية وسلوى » .

ويتناول المازنى قصصه فى العبرات ما ترجمه منها وما ألفه فقال :

« منها طائفة مترجمة عن أمثاله الضعفاء الذاهبين مذهب التصنع والإفراط فى الرقة والأنوثة ، والباقى موضوع ، وهو فى كليهما ملفق مستحيل التلفيقات حتى فيما هو مترجم منها ، يأبى له ذهنه المنتكس إلا أن يغير ويبدل تبديلا كبير الدلالة ، وقد قرأت له هذه العبرات فوجدته فى كل قصة تقريبا بينما هو جالس فى مكتبه الذى كأنما كان ملتقى كل صوت ، ولاقط كل نبرة وموجة أثيرية ، إذا به يسمع أنينا أو حنينا أو صوتا خافتا ، أو توجعا أو زفيرا ... فيطل من نافذته السحرية فيرى فتى فيما شاءت له تلفيقات أوهامه ومنكرات أحلامه من الغمر ملقى يتوجع

---

(١) نشرت قصة فى بيوت الناس سنة ١٩٠٤ ، و « فى وادى الهموم » سنة ١٩٠٥ راجع الرسالة عدد ١٠٣٣ أكتوبر ١٩٦٣ .

على سرير أو حصير فيذهب إليه ولايزال به حتى يقص عليه أمره ، ويروى له خبره ... ثم يموت الفتى وهو مالا بد منه فى كل حكايات المنفلوطى — فما أعظم شؤمه على أبطاله ، فيغسله ويلفه فى الأكفان ، ويحمله إلى قبر يدفنه ، وينثر عليه دمعة من دموعه »[1].

وقلل تمسك المنفلوطى بهذا اللون الحزين من شأن قصصه ، لأن الحزن فيه بدا متصنعا أحيانا وإن كان طابع الحزن كامنا فى نفسه نتيجة لنشأته وحياته ، ونتيجة تأثره بكثير من المصلحين الإجتماعيين ، الذين رأوا ما يجره التمدن الغربى على المجتمع الشرقى الاسلامى من ضروب الفساد الإجتماعى كالقمار وشرب الخمر وأدمانها وسقوط الفتيات ، وموت الفقراء شقاء وبؤسا مما يدعوه إلى تكريس مقالاته وقصصه للدفاع عن الفضيلة ومحاربة الرذيلة ، داعيا إلى الحرص على الفضائل النفسية والاجتماعية ومكارم الأخلاق كالوفاء والرحمة والعطف على البائسين .

وأعتبر بعض النقاد كالمازنى هذا الاتجاه منه موقفا سلبيا ضعيفا، لأنه لايملك لاصلاح مجتمعه سوى أن يسكب العبرات أو أن يزفر الزفرات . كذلك هاجمه العقاد مدحضا قول القائلين إنه كاتب النفس الأنسانية لأنه يترجم عن أعمق أحاسيسها وأصفاها ، قائلا إن البؤس الذى يرويه المنفلوطى ويصوره إنما هو بؤس سطحى لم يخرج من الاعماق كما أنه لم يستبطن المشكلات ، ويفرق بين العطف ورقة الخلق وكثرة النوح وبين صدق الاحساس « فإن كثيراً من الناس يخيل إليهم أن الطبع الذى يصفونه بالدمامة والرقة هو أصدق الطبائع حسا وأسرعها إلى العطف على مصائب النفوس ، والاصاخة إلى شكاية البائسين والمحزونين ، وليس أخطأ من هذا الخطأ فى فهم حقيقة العطف الصحيح الذى إنما ينفجر من سعة الإحساس وغزارة العواطف ويقظة القلب ، لامن تلك الدمامة التى لا تفتأ باكية شاكية ، أو من تلك الرقة التى تشفق أن تذوب من الهباء ».

---

(١) الديوان ج ٢ ص ٤ .

وكذلك يرى العقاد أن المصائب التي يلقاها أبطال المنفلوطي مصائب جسيمة، آخذا في ذلك بما ارتآه زميله المازني فيه من قبل ، وتلك المصائب يجتمع فيها « الجوع والداء والذل والموت ، بلا افتراق ولا تنويع، وهي على فداحتها وثقل وطأتها ليست مما يسمى بمصائب « النفس الانسانية » وآلام « الضمائر الحية » ، لأنها مصائب وآلام يشترك فيها الانسان والحيوان ، ويعرفها كل من يعرف الجوع ، والمرض والموت من هذه الأحياء ، وأما مصائب النفس وآلام الضمير تلك التي تجلبها له نوافل الكمال التي يعلو بها عن الأحياء الدنيا وعن بني آدم الذين يشبهونه في المطالب والهموم »(١).

ولم يكن المنفلوطي موهوبا في فن القصة ، وإنما صنعها تقليدا لما عرب، وظن أنه كلما حشد من المصائب والأهوال التي يوردها الرومانسيون في قصصهم تلك، زاد تأثيراً في النفوس، ولكنه انتهى إلى العكس تماما فصارت قصصه كمقالاته صورا جميلة من الأسلوب والتعبيرات ، والمضمون غير كبير القيمة من الناحية الفنية .

وهكذا انفصل أسلوب الكاتب عن مضمونه ولم يستطع أن ينهض بفنه القصصي إلى مستوى عباراته ، ومن هنا جاءت أوصافه بالسطحية والشكلية ، وأنه مزوق ، وأنه منشىء وليس بكاتب أو أنه « جدول يزخرف ونهر ثرثار ، تقطعه غير خالع نعليك »(٢).

والطور الثاني؛ طور النشأة نستطيع أن نسلك فيه مجموعة القصص لكبار كتاب النصف الأول من القرن العشرين في مصر ، وتبدأ بقصة « زينب » لحسين هيكل ، وكتبها سنة ١٩١١ وطبعت سنة ١٩١٤ بتوقيع «فلاح مصري» ومحمود تيمور ، وقد نشر أول مجموعة قصصية له سنة ١٩٢٥ ، وأن كان قد نشر بعض قصصه قبل ذلك منذ سنة ١٩٢٠ ، ثم طه حسين ومجموعة قصصة « الأيام » ، « وشجرة البؤس » ، « الوعد الحق » ، « دعاء الكروان » ، « المعذبون في

(١) العقاد في مراجعات ص ١٨٠

(٢) مارون عبود في جدد وقدماء ص ٢٢٣ .

الأرض »، والعقاد فى « سارة » ، وتوفيق الحكيم فى مجموعة قصصه التى تبدأ بـ « عـودة الروح » ، « الرباط المقدس » ، « ويوميات نائب فى الأرياف » ، و « عصفور من الشرق » ، ومجموعات قصصية أخرى منها مجموعة « أرنى الله »، وتضم : أرنى الله ، و« موزع البريـد » ، و « أنا المـوت » ، و « الشهيد » ، و « دولة العصافير » ، و « سنة مليون » ، و « معجزات وكرامات » ، و « أعترافات القاتل».وابراهيم المازنى ، وله قصتا ابراهيم الكاتب - سنة ١٩٣٢، وابراهيم الثانى ١٩٤٤ ، ثم مجموعات من القصص القصيرة ومنها ميدو وشركاه ١٩٤٣ ، وع الماشى ١٩٤٤ ، ومن النافذة ١٩٤٩ م ، ومحمد فريد أبو حديد ، وبدأ أتجاهه التاريخى متابعا جورجى زيدان وشوقى بقصة ابنة المملوك سنة ١٩٢٦ ، ثم تتوالى بعد ذلك قصصه : زنوبيا ، والملك الضليل ، والمهلهل سيد ربيعة ، وجحا فى جانبولاد ثم « أنا الشعب » .

وتختلف هذه القصص جميعا فى اتجاهاتها الفنية ، وفى موضوعاتها . وفى طرق معالجتها كما تختلف كذلك فى درجاتها الفنية . فنها الواقعى الذى يميل إلى الارتباط بالحياة الواقعية وتبرز فيها الجوانب الإجتماعية فى صور حزينة بائسة ثائرة أحيانا كما فعل طه حسين فى « الوعد الحق » و « المعذبون فى الأرض » ، وبعضها يعرض لها فى أسلوب ساخر تغلب عليه حلاوة الروح وعذوبة التناول كما فى يوميات نائب فى الأرياف ، وبعض قصص توفيق الحكيم القصيرة ، ومنها ماهو أميل إلى التحليل النفسى مثل « سارة » للعقاد ، ومنها ماهو مهتم بأبراز أمجاد التاريخ الأسلامى والعربى القديم وإظهار أبطال العروبة والأسلام فى صور مثالية مثل قصص محمد فريد أبو حديد ، على أن القليل من هذه القصص ما اكتملت له الجوانب الفنية مثل « عودة الروح » و « والرباط المقدس » .

وظهر معظم هـذه القصص قبل الحرب العالمية الثانية أو إذا شئنا الدقة فى المرحلة بين الحربين العالميتين من سنة ١٩١٨ — ١٩٣٥ .

وكانت القصة فى هذه المرحلة قد بدأت تثبت وجودها فى الأدب العربى بين فنون النثر الأخرى ، فافردت لها الصحف على اختلاف درجاتها يومية وأسبوعية وشهرية جوانب منها بل إن بعض تلك الصحف قد تخصص فى القصة والرواية مثل مجلة الرواية لأحمد حسن الزيات .

وشغلت القصة الأدباء فى غير مصر من العالم العربى، فكتب الأدباء فى سوريا ولبنان وفى المهجر أنواعا بين القصص القصيرة والطويلة والرواية .

وكتب المستشرقون عن مكانة القصة فى الأدب العربى ، فنشر المستشرق «جب» دراسة عنها ضمنها رأيه فيها إلى سنه ١٩٣٢ فقال إننا نستطيع أن نتبين من كتابات المنفلوطى وجورجى زيدان بعض المحاولات فى هذه السبيل ، ولكن من ناحية الاسلوب فحسب ، الاول بطريقته الخاصة والثانى بسهولة عبارته ، ولكن أحدا منها لم يتعرض للنقطة الاساسية وهى التوصل إلى تمثيل الحياة الإجتماعية تمثيلا صحيحا فى اللغة وطريقة التعبير ، وخاصة فى الحوار . وقال إن الكتاب ساروا فى القصة على طريقة الكتابة باللغة الفصحى ، وتعتبر زينب أول قصة فى رأيه استعملت فيها اللغة العامية فى الحوار ، وقد ترك ذلك أثرا فى القصص القصيرة الأخرى مثل مجموعة تيمور المسماة بـ «الشيخ جمعة» .

ثم تحدث عن اللون التاريخى ممثلا فى قصة محمد فريد أبو حديد «إبنة المملوك» فقال إن هذه القصة لا تمت بأى صلة لذلك النوع من القصص التاريخية التى أخرجها جورجى زيدان، وهى عنده تفوقها من وجوه عدة ، فلم تستغرقها كثرة الحوادث كسابقتها ، ثم أشار إلى قصة إبراهيم الكاتب للمازنى ، فقال إن المازنى يرفض الكلام العامى لخلوه من دقة التعبير وعدم ثباته ، بينما يعارضه هيكل فى مقدمته لهذه القصة إذ يرد عليه رأيه فى أن العوامل الإجتماعية فى مصر تحول دون تطور القصة . بأن القائلين بهذا الرأى يفرضون خطأ أن القصة الغربية هى النموذج الوحيد للفن القصصى ووصف قصة ابراهيم الكاتب بأنها لا تحقق ما كان منتظرا منها بعد مقدمة كاتبها ، وإن كانت تتمثل فيها روح المازنى التهكمية والفكاهية .

ويرى جب أن هذه القصة ليست مصرية صميمة فى طابعها ، لأن بطلها غربى فى مشاعره ومثله ، وأن دراسة الكاتب لعاطفة الحب فيها قائمة على أساس فهم غربى لا شرقى . ثم إعتبر جب هذه القصة كزينب واضحة الصلة بالرواية الغربية . ثم ختم تعليقه على قصة المازنى بقوله إن تداعى الأفكار الذى يمتاز به المازنى قد صرف ذهنه إلى رواية سانن التى ترجمها المازنى تحت عنوان « إبن الطبيعة » .

ويختم دراسته للقصة المصرية قائلا إن القصة المصرية كما تتجلى فى كتابة كاتبين من أكبر كتابها لا تزال دون المستوى (١) .

وكتب محمد حسنين هيكل والمازنى، وعبد العزيز البشرى آراءهم فى القصة المصرية وما حققته فى الأدب العربى المعاصر ، وعن مكانتها بين قصص الآداب الاخرى ، وقد أشار إلى مقالات جب Gibb ودراسته للقصة المصرية وإتهامه لها بالتخلف، وقوله إن القصة لم تتأصل فى الأدب العربى الحديث ،مشيرا إلى جورجى زيدان وحديث عيسى بن هشام ، ووقوفه خاصة عند قصتى زينب لهيكل ، وابراهيم الكاتب للمازنى ، وقال: « إن المستشرقين والباحثين قالوا بتخلف القصة فى مصر مع أن المصريين قد برعوا فى القصص الشعبى ، فوضع كثير من قصص ألف ليلة وليلة فى مصر وغيرها كما أن المصريين محبون بطبيعتهم للقصص ، ولا ينقصهم الخيال ، كذلك الأحداث الوجدانية كثيرة فى مجتمعنا المصرى ، والطبيعة المصرية مسرح لكثير من الأحداث التى يمكن أن تكون مصدرا للقصة وتستطيع أن توحى للقصاص بمظاهرها الجميلة ، وتلهمه العواطف والأحاسيس المختلفة من الملهاة والمهزلة فضلا عن القصص الواقعى .

ولا يستطيع أن يوافق المستشرقين ـ وجب خاصة ـ فى تعليله لتخلف القصة

---

(١) نشر أنور الجندى ترجمة ملخصة لدراسة جب فى « نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر ص ١٩٢/١٩٣ ونشر بحثه كاملا فى كتاب « دراسات فى الحضارة الاسلامية » ترجم وطبع ببيروت

بقصور الخيال ذلك أن المستشرقين أنفسهم يتهمون الشرق بالإسراف فى الخيال فى أموره السياسية والإجتماعية. فكيف يثبتون الخيال له فى السياسة والاجتماع ويخلعونه عنه فى الأدب ؟ . إلا إذا كان ذلك لهوى فى النفوس .

ويرد على الإتهام الثانى وهو أن القصة لا تستخدم اللغة الواقعية التى يجرى بها كلام الناس وهى اللغة العامية ، ويرى أن إستخدام الفصحى يبعد بها عن الواقع وخاصة فى الحوار . وهذا السبب ظاهر الوجاهة فى رأى هيكل ، لكنه لا يمنع من التأليف القصصى مع ذلك ، فالشواهد كثيرة فى الأدب الغربى على عكس ذلك ففى أوروبا فى أوائل عصر البعث فى القرن الخامس عشر كان بين لغة الأدب ولغة الكتابة اختلاف كبير لا يقل عن الاختلاف بين الموجود فى اللغة العربية اليوم. ومع ذلك كان للقصة والرواية شأنهما فى القرن السادس عشر ، بل منذ القرن الخامس عشر فى إنجلترا .

والإتهام الثالث وهو كسل الكتاب فى الشرق والميل إلى قلة الإنتاج .

ويرى هيكل أن هذا الإتهام باطل ينبغى إهماله . فكثير من الكتاب المصريين ليسوا أقل خصبا فى الإنتاج من أكثر كتاب الغرب انتاجا ، لكن انتاجهم لا يتجه إلى ناحية القصة والرواية بل يتوزع مجهودهم فى جهات شتى .

ويعقب على ذلك الرد بما يراه هو من الأسباب الصحيحة وراء ضعف القصة المصرية فى تلك الفترة . فيلخصها فى أربعة أسباب :

أولها ذيوع الأمية وإنتشارها ، مما يحول درن الجمهور وقراءة القصص ، وتحول بينه وبين الاستمتاع لها وتقدير ما تحتويه من فنون الأدب ، مما لا يشجع الأدباء كثيرا ، ويقلل من تداول القصص .

وعدم تشجيع الأغنياء للأدباء ، وهذا التشجيع من العوامل التى دفعت بالآداب الغربية فى عصر لويس الرابع عشر وخلق جماعة من كبار الأدباء أمثال راسين وكورنى ، وموليير ، ولا فونتين. وبعد ذلك فى القرن الثامن من أمثال روسو وفولتير وديدرو ، وكان للصالونات، ودور السيدات فى المجتمع أثر ظاهر فى هذا الشأن .

وأثر المرأة الغربية فى القصص الغربى خاصة والأدب الغربى عامه لا ينبغى أهماله ، فالقصة والرواية إنما تصور الحياة تصويرا صادقا تمليه العاطفة ويحلله العلم ، ولا سبيل إلى هذا التصوير الصادق مالم تشترك المرأة فيه بوحيها وبإلهامها . ومالم يتصل هذا الوحى والالهام ليجدد أنفس الكاتب والشاعر وليدفعها إلى حياة فتية جديدة كلما آذنت قوته بالفتور أو الضعف . وهذا الوحى أو الإلهام من جانب نصف الإنسانية الثانى هو فى كثير من الأحيان خير عزاء عما يفقده الكاتب أو الفنان من ربح مادى ، بل فيه دافع إلى التضحية بهذا الربح المادى فى سبيل الفن مادامت أدوات هذا الفن كاملة » .

ويتصل بالسبب السابق آخر هو عدم تربية عواطفنا تربية صحيحة ، فهذه التربية هى التى تكفل للعواطف حسن الاستمتاع بالحياة فى أجمل صورها ، وتكفل كذلك أزدهار الأدب القصصى والرواية أزدهارا لاسبيل إليه فى حياة ناقصة متبلدة العواطف إلى حد يجعل أهواء المرء وشهواته تحل من نفسه محل هذه المشاعر السامية فتعبث بها .

وكل فن لا يصدر عند صاحبه عن حبه لجانب من جوانب الحياة لا يمكن أن يزدهر ، وفن القصص أكثر من سائر الفنون حاجة لحب صاحبه الحياة لأن القصص صورة للحياة ، ولا نقصد بالعاطفة الغريزة الجنسية وحدها . بل العواطف الانسانية جميعا »(١) .

وقد رد المازنى فى مقدمة « ابراهيم الكاتب » على ما ارتآه هيكل من أسباب لضعف القصة المصرية . خاصة ما يتصل بالمجتمع المصرى وحال المرأة فيه ، فيقول إن هذا الرأى مرجعه فى الحقيقة إلى الظن بأن الرواية العربية ينبغى أن تكون على نسق الرواية الغربية وهذا خطأ فإن لكل أمة خصائصها وحياتها . والرواية ليست نسقا واحدا حتى فى الأمة الواحدة ، ولكل أمة فنها الذى ينشأ فيها بالتطور الطبيعى . وقال المازنى إنه ليس من الضرورى قيام الصالونات الأدبية والمنتديات

---

(١) ثورة الأدب ص ٩١ .

والمحافل العامة حتى يصبح القول بأن الحجاب الذى لا يزال — إلى حد ما — مضروبا على المرأة المصرية ، عقبة فى سبيل التأليف الروائى ، وعلى أن الحجاب يفنى ويزول ، وهو فى طبقات دون أخرى ، وفى المدن دون الريف على الأغلب ، ويقول إنه لا يغنى باستمداد عناصر التأليف الروائى من الحياة المصرية إلا من لا يصلح لذلك ، وإلا من يريد أن يزيف ما نقتبس من الغرب . وصحيح إن الحب الذى تنتجه الحياة المصرية الحافلة بالتقاليد المختلطة ضرب آخر يختلف عند التحليل عن الحب الذى تؤدى إليه الحياة الغربية ، ولكن من الذى قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربى أو لا تكون » .

وكتب عبد العزيز البشرى مؤكداً أن القصـــة موجودة فى الأدب العربى الفصيح قديما فضلا عن وجودها فى الأدب الشعبى ، وفى الأدب العربى الحديث ، ويشير إلى قصة علم الدين لعلى مبارك وغيرها من القصص منذ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (١) .

ثم يأتى طه حسين أخيرا فيرى أن القصة التى يكتبها لا تخضع لاية قواعد ، وإنه يرفض أن يخضعها لاية قواعد . يقول فى مقدمة « المعذبون فى الارض » :

« لا أضع قصة فأخضعهـا لاصول الفن ، ولو كنت أضـع قصة لمـا التزمت إخضاعها لهـذه الاصول لأنى لا أومن بها ولا أذعن لهـا ، ولا أعترفت للنقـاد بهـا مهما يـكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تـكن ، ولا أقبل من القارىء مهما ترتفع منزلته أن يدخل بينى وبين ما أحب أن أسوق من حديث ، وانمـا هو كلام يخطر لى فأمليه ، ثم أذيعـه ، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه ، ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه ، ومن شاء أن يرضى عنه فليرض مشكورا ، ومن شاء أن يسخط عليـه بعـد القراءة فليسخط مشكورا أيضا ، والمهم أن يحضر لى

(١) المختار لعبد العزيز البشرى .

الكلام وأمليه وأن أذيعه ، وما أحب أن يظن القارىء بأنى أتحكم فيه أو أنجنى عليه .

وإذا تتبعنا هذا الطور وجدنا تأثرا واضحا من كتاب الانجليزية بمثل ثاكرى، وأرنولد بنيت ، وجورج اليوت وديكنز ومن الفرنسيين بأمثال بلزاك ، وفيكتور هيجو ، وأميل زولا ، وموباسان .

وإتخذت القصة عند هذا الجيل طابعا غريبا هى مزيج من الاتجاهين الغربين الرومانسى والواقعى مع سمات محلية تبدو هنا وهناك .

وجاء الطور الثالث ليصحح هذا الاتجاه أو ليستقر على معالم واضحة يتخذها أدباؤه هاديا فى عملهم القصصى ، ونعنى بهذا الطور الثالث تلك الحركة التى ولدت على أيدى جماعة من الجيل الثانى من الأدباء بعد سنة ١٩٢٤ ، وكانت تجمعهم أولا مجلة السفور ، وتضم جماعة من الشباب يقول عنها يحيى حقى : «ولدت القصة على يد مجموعة من الشبان من طراز متقارب وثقافة متشابهة ومزاج لحسن الحظ مختلف ، وكانوا لحسن الحظ أيضا هواة غير محترفين ، لم يكن غول الصحافة قد ظهر بعد ، وتضم هذه المجموعة أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، وحسين فوزى ، وابرهيم المصرى ، وزكى طليمات ، وحسن محمود ، ويحيى حقى، ومحمود عزمى ومحمود تيمور . وكان الشغل الشاغل لهذه المجموعة أن توجد القصة المصرية . كذلك يمكن أن نضم إلى هذه المجموعة أسماء أخرى كان لها نشاط فى كتابة القصة فى تلك المرحلة مثل شحاتة عبيد ، وعيسى عبيد وأمين حسونة ، وسعيد العريان وسعيد عبده ومحمود كامل المحامى .

ولمع من بين هذه المجموعة محمود طاهر لاشين ، ويحيى حقى باتجاههما الواقعى الاجتماعى التحليلى ، الذى يقوم على فهم عميق ووعى لمشكلات المجتمع المصرى ، وإدراك لقضاياه الفكرية والنفسية ، مع امتلاك لناصية التعبير واقتدار واضح على الكشف عن مكنونات النفوس بعبارة مشرقة مصورة ،

وقد أصدر محمود طاهر لاشين مجموعة من القصص هى : سخرية الناى ،

ويحكى أن « العقاب الطائر . ثم صرفته شواغل الحياة عن مواصلة التأليف فأخلى مكانه باختياره كما يقول تيمور وتوفى سنة ١٩٥٤ ، ويقول عنه يحى حقى إنه مهندس مبانى ، فلا عجب أن كان من واضعى أسس القصة المصرية . ثم يبين كيف كان حريصا على أن يندس واقع الحياة ، وأن يحياها مع الناس ليتشبع بالتجربة التى يكتب عنها فيقول « رأيته يوما يقضى نهاره فى المحكمة الشرعية فى حى الخليفة ليستكمل بعض عناصر قصة يكتبها » .

وقد أصدر يحى حقى مجموعة من القصص على فترات متفاوتة ، فقد كتب أولى قصصه « أبو فوده » فى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٣١ ، وأصدر « قنديل أم هاشم » سنة ١٩٤٤ ، ثم « صح النوم » ، « ودماء من طين » سنة ١٩٥٥ ، ثم « عنتر وجولييت » .

ويقول لويس عوض عن « صح النوم » : إن قصة صح النوم تمثل طرازا فريدا فى أدب القصة ، فريدا غير ما ألفه أبناء هذا الجيل ، وهى توشك أن تكون آخر انتفاضه لمدرسة فى بناء القصة كادت اليوم أن تنقرض » .

ونجد من أبناء هذا الجيل أيضا من يوجه اهتمامه للقصة التاريخية كما هو الشأن فى الطور السابق ، فسعيد العريان ، يكتب مجموعة منها كما يؤلف الدكتور محمد كامل حسين قصته المشهورة « قرية ظالمة » .

ويستمر هذا الجيل فى الإنتاج وكتابة القصة ، حتى يخرج منه ويلازمه الطور الأخير وهو لا يزال يوالى نشاطه ، ونعنى بهذا الطور الأخير أو الجيل الأخير ذلك الجيل الذى بدأ يمارس نشاطه القصصى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية أى منذ سنة ١٩٤٤ م ، ويضم على أحمد باكثير ، ويوسف السباعى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف جوهر ، وصلاح ذهنى ، وعبد الحميد جودة السحار ، وعادل كامل ، وسهير القلماوى وبنت الشاطىء ،

وأمين يوسف غراب ، وسعد مكاوى ، ومحمود البدوى وابراهيم الوردانى ، وإحسان عبد القدوس ، ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى ...

وبدت فى هذا الجيل الاخير اتجاهات ناضجـــة ، مكنت لفن القصة فى الأدب العربى الحديث واتاحت لها أن تبلغ مكانتها اللائقة ، بل أن تبز غيرها من سائر الفنون الأدبية ، وأن تسود الميدان الأدبى وتزيح غيرها عنه . حتى أصبح اسم أديب يقابل « كاتب قصة » .

— ٤ —

موضوعـات القصة

سارت القصة المصريه فى إتجاهات ثلاثة من حيث الموضوع : التـاريخى والعاطفى والإجتماعى .

ويعرض الإتجاه التاريخى لقصص قديمة عربية وإسلامية ومصرية فرعونية، أما العربية فقد تناولت أحداثا عربية تدور حول معانى البطولة أو المثل العربية القديمـة ، كالوفاء ، والكرم ، والمروءة ، والشجاعة ، وما إلى ذلك ، واستعانت القصة التاريخية فى هذا المجال بما عرف وتناقلته كتب الأدب والتاريخ والأمثال التى تحوى أخبار العرب القدماء ، وأيامهم ، وسير أبطالهم .

وحاول جورجى زيدان أن يحى التاريخ العربى والإسلامى فى مجموعة من القصص التاريخى ، وكذلك فعل أحمد شوقى ، فأختار موضوعاتة العربية من تاريخ العرب فى الجزيرة العربية وفى الأندلس .

وجاء محمد فريد أبوحديد فتطور بموضوعاته التاريخية وخلع عليها مظاهر بطولية ومثالية رائعة ، يبدو فيها الطـابع الرومانسى واضحا ، فقصة زنوبيا أو « الزباء » ملكة تدمر ، تستمد أصلها من التاريخ العربى القديم لهذه الامارة العربية الصغيرة التابعة للرومان، والتى حاولت أن تثور أميرتها زنوبيا لكرامتها وكرامة شعبها بعد مقتل زوجها البطل الذى جمع له المؤلف كل خصائص البطولة والفتوة العربية، وبدت الزباء فى بطولة نسائية مثالية ، بل أسطورية ، تقود جيشها محل زوجها لتدافع عن بلدها ضد الرومان الذين يفوقونها قوة وعددا ، مندفعـة بروح الانتقام .

وهكذا نرى المؤلف يخلع على بطلته الملكة العربية روحا وجوا أسطوريا يخرجانها عن أطار المرأة العادية ، مسايرا بها أتجاه القصة القديمة ، ولكنه أضاف إليها وهذبها وسما بها وأضاف إليها بعض اللمسات الرومانسية فى الشمائل والصفات

والأفعال. وقارىء هذه القصة لابد متذكر صورة مثيلاتها من بطلات عربيات أخريات كتلك الملكة العربية الأخرى صاحبة القصة المشهورة مع قصير وجزيمة الأبرش، وصورة بلقيس ملكة سبأ بل وكليوباترا الملكة المصرية القديمة.

وكل واحدة حاولت أن تقاوم ظلما واقعا عليها وعلى شعبها، وكل منهما تستخدم ما تملكه من وسائل الدهاء، والسياسة والشجاعة والجمال والفروسية.

وأراد شوقى أن ينصف الملكة المصرية، وأراد أبو حديد كذلك أن ينصف الملكة العربية وأن يرفع ذكرها بعد أن أهملها تاريخ روما لأنها من رعايا الامبراطورية العظيمة، الخارجين عليها.

كذلك يعمد أبو حديد إلى إختيار بعض الأحداث والأخبار والقصص من التاريخ العربى القديم، فيحوك منها قصصا جديدة، يسير فيها على النهج نفسه، مثل قصص: المهلهل سيد ربيعة، والملك الضليل امرؤ القيس، وأبو الفوارس عنترة بن شداد. وكلها تدور حول ذلك المعنى الذى استهدفه، والذى وضعه من قبل جورجى زيدان نصب عينيه ونوه عنه فى مقدمة إحدى رواياته التاريخية فقال: «... وقد رأينا أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والإستزادة منه، وذلك لأننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هى عليه ... إن الروائى المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة وإنما يوضحها ويزيدها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله وعاداتهم، حتى يخيل للقارىء أنه عاصر أبطال الرواية، وعاشرهم وشاهد مجالسهم».

ويزيد محمد فريد أبو حديد على مجرد بعث التاريخ فى صورة حية مشوقة للقارئين، هذا الجانب المثالى والبطولى، فهو يحاول أن يمسك مرة أخرى بالخيط الأسطورى للقصص العربية القديمة التى تحاول أن تبلور المثل، والقيم العربية.

وتتوالى بعد ذلك القصص التاريخية وتلعب دورا خطيرا فى هذه الحقبة الخطيرة من حياة مصر والمصريين حقبة ما بين الحربين العالميتين، حين تبحث

مصر عن قيم جديدة ، تحاول تعميق شخصيتها وبناء كيانها الفكرى والمعنوى والمادى ، وهى فى تلك المحاولات مشغولة بهموم عظيمة بين رواسب خلفها الماضى المظلم ، ومشكلات لا يزال يضعها الإستعمار فى الطريق ، وحيرة فى تخير الطريق ....

وتظهر فى هذه المرحلة مجموعة من القصص التاريخية الوطنية تهتم أول ما تهتم ببعث كفاح الماضين ، كفاح الأجداد من العرب أو المصريين القدماء ، وربط الماضى بالحاضر .

وهكذا تتلون القصة التاريخية عند نجيب محفوظ وباكثير باللون السياسى والإجتماعى .

والإتجاه بعض كتاب القصة المصريين إلى التاريخ الفرعونى كان صدى لازدهار الدراسات التاريخية عن مصر الفرعونية نتيجة الكشوف الأثرية الكبيرة فى وادى النيل ، ونتيجة لما وقف عليه العالم من حضارة زاهرة رائعة للمصريين القدماء ، وكان هذا كله مما نبه أسماع العالم ولفت أنظاره إلى مصر ، وكان له أكبر الأثر على المصريين أنفسهم .

واتخذ الأدباء والشعراء من الشواهد والآثار الشاخصة فضلا عن أخبار الفراعين والملوك ، ورجال الكهنة ، موضوعات للكتابة ، ومجالا لإستنهاض الهمم . فكتبوا عن الأهرام وأبى الهول ، وتصوروا هذه الآثار تخاطب المصريين المحدثين لإعادة مجد آبائهم وأجدادهم .

كذلك فعلوا بالنسبة للتاريخ العربى والإسلامى ، وهو المعين الثانى للوجدان المصرى المعاصر ، فقد ألف الكتاب والشعراء كثيرا فى مشاهير العرب ومعارك العروبة والإسلام وتاريخ الابطال الذين جاهدوا وإنتصروا ، وأقاموا للعروبة الصروح العالية فى التاريخ والحضارة والفكر والأدب والفن .

وكان فى مقدمة من استهوت حياته كبار الكتاب النبى محمد بن عبد الله والذى كانت حياته ودعوته مثالا إنسانيا رائعا حفز محمد حسين هيكل إلى كتابة « حياة محمد » وتوفيق الحكيم إلى كتابة مسرحية « محمد » . وتمددت الكتابة

فى أئمة العروبة والإسلام ، كتب شوقى والعقاد وطه حسين ، وأحمد فريد أبو حديد ... وعائشة عبد الرحمن وغيرهم .

وهكذا كان التاريخ العربى والفرعونى مادة خصبة أمدت الأدباء جميعا بفيض غزير .

موضوع الحب :

ومن الموضوعات الهامة ، بل على رأسها موضوع الحب ، تلك العلاقة بين الرجل والمرأة ، والتى يطلق عليها أحيانا إسم الجنس . وأطوار هذه العلاقة . وقد إختلفت نظرة الكتاب إليها فى قصصهم ، وتأثرت نظراتهم بالوضع الإجتماعى للمرأة فى الإسلام وعند العرب ، وفى المجتمع المصرى المعاصر ، سواء فى الريف أو فى المدينة ، وإستعارت بعض عناصرها أيضا من موضوعات الحب فى الآدب العربى أو التاريخ العربى القديم .

وأهم موضوعات عاطفية إستمد منها الكتاب ، قصص الحب العذرى ، قصة قيس وليلى ، وعنترة وعبلى وغيرها ، أو بعض قصص ألف ليلة وليلة ، وما يروى من القصص التاريخى حول علاقات بين مشهورات النساء والرجال مثل قصة حب ولادة وابن زيدون وأمثالها .

والقصص التى استمدت من تلك القصص أو خططت العاطفة على تلك الصورة تحاول أن تتسامى بهذه العلاقة إلى الدرجة الأفلاطونية ، والنظرة إليها فى ذاتها بإعتبارها علاقة سامية تربط بين الرجل والمرأة ، بغض النظر عن الناحية الجسدية ، فهى علاقة سامية صافية خالدة خيرة فى أصلها وطبيعتها ، وإن نظر إليها المجتمع نظرات ريبة وشر ما لم تمكن بما شرعه المجتمع والدين من رابطة شرعية هى رباط الزوجية .

ولهذا فكل علاقة خارج علاقة هذا الزواج الشرعى علاقة آثمة فى نظر المجتمع ينبغى أن تحارب ويطارد مرتكبوها .

وقد حلل بعض أدباء العرب القدامى هذه العلاقة ، مثل ابن حزم فى طوق الحمامة كما ترددت على لسان الشعراء والكتاب ، ورويت الاحاديث فى قدسيتها ،

وإن كان رجال الدين ينفون كل حديث يحلّ هذا الحب قبل الزواج ولعلنا لا نزال نذكر مداعبة أبي نواس لشيخه حين طلب إليه أن يروى حديثا فقال له :

ولقد كنا روينا عن سعيد عن قتاده
عن زرارة بن أوفى أن سعد بن عباده
قال : من مات محبا فله أجر الشهاده

ولهذا الإتجاه شبيه فى أدب الغرب ، فقصة روميو وجولييت قريبة الشبه بقيس وليلى وكثير من قصص الرومانسيين تعتبر العلاقة بين الرجل والمرأة على تلك الصورة القدسية فهو ، حب خيالى مثالى محلق لا يقع على الأرض، فإذا وقع إصطدم بالواقع وتحطم ، وتبدت المتاعب والالآم والحزن والآسى والفواجع.

وعالج بعض كتاب القصة هذه العاطفة بطريقة أخرى أقرب إلى الواقع ولكنها لا تخلو من الروح الرومانسية . وكان للقصص الغربى الرومانسى أكبر الأثر فى تطور عاطفة الحب فى القصة المصرية أول نشأتها ، وخاصة بعد أن شاعت بين الأدباء قصص بول وفرجينى، وتحت ظلال الزيزفون ، وسيرانو دى برجراك ، وآلام فرتر ورافاييل .

ومثال هذا الحب الرومانسى موجود فى كتابات وقصص كبار كتاب الجيل الماضى مثل قصة زينب لهيكل ، وكثير من قصص تيمور ، و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، و « ابراهيم الكاتب » للمازنى .

ففى هذه القصص بعض المواقف التى لا تتفق والوضع الإجتماعى فى مصر آنئذ ، كما تتضمن فهما للحب على غير ما تعوده الناس فى البيئات التى يصورها أولئك الكتاب . كذلك نرى بعضهم ينقدون فى قصصهم بعض الأوضاع الإجتماعية التى لا تقدر الحب ولا تنظر إليه نظرتهم هم المتأثرة بالغرب . والذين ينتظرون لهذه العلاقة بصورة أكثر تفهما وتقديرا من نظرة المجتمع المصرى الذى كانت لا تزال المرأة فيه محجبة متخلفة قليلة الحظ من الثقافة والتعلم .

وقد صور بعض كتاب القصة من ذوى النزعة الرومانسية بعض العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة وفيها خروج عن العرف والمألوف ، بطريقة يُصور فيها الإثم ، وتُجعل المرأة فيها دائما ضحية الرجل ، بإعتبارها ضعيفة مكسورة الجناح ، والرومانسى بطبعه منعطف نحو الضعف حادب عليه . وحاول بعض الكتاب فى تصوير هذه العلاقات الآثمة - فى نظرهم ونظر المجتمع - أن يلقوا باللائمة على المدنية الغربية ، وأن يعتبروا شيوع هذه العلاقات من رواسب المدنية أو من ذيولها . وصوروا المرأة الساقطة فى صور تدعو للرثاء والعطف وتجعلها فى موقف المظلومة ، أو واقعة تحت وطأة الظلم الإجتماعى . وكثيرا ما تخرج معالجة هذا الموضوع فى أسلوب وعظى سافر ، أو خطابى مجلجل .

واقتبس بعض الكتاب موضوعات الحب من واقعهم الإجتماعى وما يدور فيه من التناقض ، كزواج رجل غنى مسن بفتاة فقيرة حسناء ، أو بين رجل وأمرأة يفصل بينهما فارق إجتماعى أو عقلى كبير أو محاولات وعلاقات تقوم بطرق غير مشروعة تقف فى سبيلها عوائق الزواج لا أحد الطرفين .. أو عوائق العقيدة الدينية والوسط الإجتماعى بل وقد يكون الحب نفسه عائقا ، يحول بين العاشقين والزواج فى المجتمع الريفى ، وفى الصعيد ، عادة وتقليدا توارثوه عن الماضى ومخلفاته .

ويحدثنا تيمور عن هذه العلاقة كما تصورها القصة المصرية الحديثة فيقول :

« تناول القصص الحديث عاطفة الحب ، ولكنه دار بها فى الغالب فى مضطرب ضيق محدود جعل منها فنا ضحضاحا ليس بذى غور عميق ، فالطابع النفسى لهذا اللون من القصص ما برح خاضعا لمؤثرات فى حياة الشرق وأوضاع مجتمعه الخاص ، هنالك مأساة الفتاة التى يزفها أهلها إلى غير من تحب لفقدان حقها فى أختيار الزوج كما جرت العادات والتقاليد ويتصل بذلك إيثار ولاة أمر الزوجة لابن العم أو نحوه من ذوى القربى أو الغنى الذى علت به السن أو غيره من صنوف الناس على غير رضى من الزوجة أو قبول .

وهناك ماساة الخيانة الزوجية والنعى عليها فى المجتمع ، وما ينتج عنها من محن ، وشجون . وهنالك ضروب من المآسى العاطفية يبدو فيها الحب مضطرما فوارا ، يعبر عما فى حياة الشرق من كبت وحرمان أساسه الحياء الغالب والحجاب المضروب بين الرجل والمرأة ، ذلك الحجاب الكثيف الذى يسدله المجتمع الشرقى على العلاقات بين الرجال والنساء ، فهو يحفل من اشتراك المرأة فى الحياة الإجتماعية إلا بقدر ، وهو يجعل من حواء شخصية ناعمة رقيقة. لم تخلق إلا للحب والهيام، مصداقا لقول الشاعر العربى :

كتب القتل والقتال علينا　　　وعلى الغانيات جر الذيول

وقد أصار كل ذلك عاطفة الحب فى قصصنا إلى لون من المناجاة والشكوى والعذاب وأجرى منها نبعا غزيرا من المآسى والفاجعات ، وأحتبس المرأة فى مخدع عطر وهاج تتلهب حوله الأحداق وتحترق الأنفاس ، وتذوب القلوب ، فكأنها ما برحت شهر زاد ألف ليلة تتجدد على مسرح الزمان فى مجتمع الشرق يوما بعد يوم »(١).

ونرى مثالا لعاطفة الحب على تلك الصورة الرومانسية فيما قام من علاقة بين محسن وسنية فى « عودة الروح » فهو حب صادق بين نفس محسن ، وهو حب تتسلى به سنية أحدى فتيات الجيل الماضى من خصاص المشربيات ، وخلف الشبابيك، يحاولن أن يوقعن فى شباكهن الجيران للزواج، وغايته الزواج كحب شوشو لابراهيم فى ابراهيم الكاتب وهذا الحب ليس له دافع ولا غاية عند شوشو وعائلتها سوى الزواج ، ولكن ابراهيم لايكتفى بأن تكون غاية هذه العلاقة هى الزواج ، إنما يرى ضرورة وجود الحب فى ذاته رابطا بين شخصين ، بين الرجل والمرأة حتى لو لم يكن لينتهى بالزواج ، وتراه يمارس هذا النوع من الحب مع « ليلى »،فهى تحب وتمعن فى الحب دون غاية الزواج ، وقد أرضت هذه المرأة – المودرن – ابراهيم ، أرضت طموحه ، ووجد فيها ضالته التى افتقدها

(١) دراسات فى القصة والمسرح لتيمور ص ٩٣ .

فى شوشو ، ولكن ابراهيم مع أعجابه بها وأكباره لها كان يخشاها ، كان يخشى فيها جرأتها وأندفاعها ، وبعثت الخشية منها فى نفسه مجموعة من العوامل الإجتماعية ، والنفسية ، ورواسب من التقاليد ، التى تؤمن فى أعماقه بالمرأة الشرقية وإن كان يبدى نفوره منها وإعجابه بمن تأخذ بالروح الغربية .

ونرى نموذجا ثالثا من الحب فى سلوى فى مهب الريح لمحمود تيمور ، وهو حب من لون فريد ، ليس مما نعهده كثيرا فى مصر ، وإن كان مألوفا فى أوربا ، وصوره كتابها بألوان وملامح مختلفة ، فسلوى فتاة من الطبقة الوسطى تسعى جهدها لتكون من الطبقة الارستقراطية ، بشتى الطرق الانتهازية على حساب حياتها وجسدها ، وهى تتخذ من العلاقة سبيلها للوصول ، تسخر الحب بصورته الجسدية لتبلغ غايتها فهو صورة من صور الطفيليات الإجتماعية ، وقد تتكرر بطريقة أو بأخرى عند بعض كتاب القصة الآخرين مثل نجيب محفوظ .

وينظر بعض الكتاب للسقوط ، نظرات مختلفة ، فلم تعد الساقطة تثير النفور أو الاشمئزاز بمثل الصورة التى كانت معهودة فى المجتمع ، بل نرى بعض الكتاب ينظرون إليها نظرة إنسانية ، فهناك الدوافع المختلفة التى تدعو لسقوط المرأة ، كالحرص على لقمة العيش عند كثير من ساقطات نجيب محفوظ ، وتيمور فى المصابيح الزرقاء ، كما أن بعض الكتاب لا يحرص على أبراز هذا الدافع الإجتماعى والإنسانى ، بل يصور السقوط وكأنه هواية أو ضرب من التسلية وتزجية للفراغ كما فى قصص إحسان عبد القدوس .

وظهرت فى أفق القصة الحديثة روايات تحاول أن تتحدث عن الحب الحر ، أو حرية المرأة فى الحب ، لا تعوقها التقاليد ولا تكون فيه راضخة للرجل أو لا يكون الرجل هو دائما صاحب المبادرة . وظهر هذا الاتجاه خاصة عند بعض القصصيات العربيات مثل كوليت خورى ، وليلى بعلبكى ، ولطيفة الزيات .

وتتجه القصة الغربية إلى معالجة هذا الموضوع بصورة عصرية ، لا بالصورة التى عرف بها الحب فى العصور الخوالى ، فى قصص الفروسية ، والمثل العليا عند

الكلاسيين ، وقصص الحب الطاهر والعواطف السامية عند الرومانسيين . فلم يعد الحب ذلك الشيء الذى تقوم فى طريقه الصعاب والعقبات الهائلة ، والتى يفخر الفارس بحربها وجهادها حتى يصل فى النهاية إلى محبوبته أو يقتل دونها . كما لم يعد الحب تهويما وأحلاما رومانسية جميلة، وأحزانا ، واتراحا، ولا سهرا وبكاء . لأن المرأة لم تعد كما كانت محجوبة ، معززة محوطة بالحراس ، كما لم تعد فى خيال الشعراء ملاكا ، أو مخلوقا سماويا يسكب بين يديه العبرات ويترنم بالتراتيل والتسابيح . بل نزلت المرأة إلى الشارع ، وشاركت الرجل فى العمل ، فهى أمامه دائما فى البيت والشارع والمصنع والمكتب . وهكذا بدأ التسامح فى فكرة الناس عن الحب، ولم يعد للجنس فى أذهان العصريين رهبوته ، ولا للحب قدوسه ، وإنما صارت الحياة العاطفية أقل تعقيدا ، وقد تكون بعض النساء سعيدات بهذا التغيير . أما بالنسبة للقصة فيرى أحد نقادها أنه تطورت بها إلى أسوأ ، لأن الحياة أضحت أقل تشويقا ، فقد كان من الصعب على الروائى فيما مضى أن يضع نهاية لزواج أو حتى خطوبة ما فى سبيل حب جديد ، أما الآن فإنه من اليسير على القاص أن يضع نهاية لأى زواج ، لأن الضمير الإجتماعى أصبح أقل اشمئزازا من هـذه الأشياء لتكررها ، وعدم ندرتها . كما كان فى الماضى إذ كان هناك مخرج واحد أمام الزوج أو الزوجة عند الكاثوليك هو الموت عن طريق الانتحار أو القتل . وهو نهاية مثيرة لقصة .

ولالدوس هكسلى مقال رائع بعنوان « سباق الحواجز obstacle race » يبدأ بتحليل رائع لرواية ستندال أرمانس Armance التى يقف فيها الدين والتقاليد والشرف والرفاهية والمال حواجز تفرق بين الأحبة. يقول هكسلى عن بطلى القصة : « مسكين أوكتاف ، ومسكينة أرمانس فإن حياتهما كلها سلسلة من سباق الحواجز ، تسلقاً وزحفا تحت الحواجز ، والنفوذ من خلال مسالك ضيقة ، والنهاية التى كسبها كل منهما أدمان فى الأفيون بالنسبة لأوكتاف، وحجرة ضيقة فى دير للراهبات بالنسبة لأرمانس .

ولو كان الأمر كذلك اليوم لاستطاعا أن يعيشا حبهما ذلك فى بساطة ويجرى بهما فى طريقة الطبيعى أو غير الطبيعى ، فالأمر اليوم أقل تزمتا وأكثر سهولة.

ويضرب هكسلى مثلا للحياة العاطفية والجنسية فى القصص الروسى بأنها تجرى فيها يسيرة دون تعقيد . وأجل ما يمثل سباق الحواجز فى القصص الانجليزى الحديث قصة « أجنحة الحمامة » .

ويعالج بروست وجيد بعض حالات الشذوذ الجنسى ، كما يعرض د . ه . لورنس فى قصصه حياة الجنس وشذوذه دون ستار أو مواربة فى قصص مثل « عشيق اللادى تشاترلى » . ويعتقد لورنس أن الحب لا يتم ولا يبلغ غايته إلا باكتمال جانبيه العاطفى والجسدى ، فإذا تعطل أحدهما خاب الآخر وضل .

وتجد فرانسوا مورياك يعالج موضوع الحب فى قصصه ولكن بطريقته الخاصة التى تميل إلى التحفظ المتأثر بالكاثوليكية ، التى لاتزال ترى قيام بعض الحواجز .

الموضوع الاجتماعى :

واستأثرت الموضوعات الإجتماعية باهتمام كثير من كتاب القصة وخاصة فى المرحلة الاخيرة ، ويعرض الكتاب للمشكلات الإجتماعية التى شغلت الرأى العام ودعاة الإصلاح فى مصر طوال القرن الماضى والنصف الاول من هذا القرن ، وعلى رأس تلك المشكلات التخلف ، والفقر ، والمرض ، والجهل ، ومفارقات الاوضاع الإجتماعية ، وخاصة بين الطبقات . ولكل مشكلة من هذه المشكلات فروعها المتعددة والمتنوعة ، فمن فروع التخلف ضعف الخدمات ، وقلة الرعاية التى توليها الدولة ، وأضطراب الجهاز الحكومى وضعفه عن أنجاز المهام الملقاة عليه ، وعدم مسايرة ركب الحضارة والانتفاع بالمكاسب التى هيأها التقدم العلمى للإنسان فى شتى المجالات ، ويتصل بالفقر وينبع منه كثير من المآسى الإجتماعية ، التى تنتج عن عدم كفاية الانتاج ، وعدم قدرة الدولة على الكفالة الإجتماعية عن طريق المعاشات والتأمينات ، والضمانات الإجتماعية المختلفة التى تحول دون وقوع

الإنسان المواطن بين براثن الفقر ، والذى يؤدى به فى النهاية إلى الرذائل، وألوان من الانحرافات والشذوذ التى تعد من الأمراض الإجتماعية ، وتقاس بقلتها وكثرتها المجتمعات ، فيحكم لها بالتقدم أو عليها بالتخلف .

وكذلك الحال فى المرض والجهل ، وهما صنوان ، فالاول علة جسدية تعوق القوة البشرية عن العمل بكل طاقتها ، كما يمنع الثانى القوة الخلاقة من الابداع .

وقصة الشعب فى مصر مع الفقر طويلة منذ قيام محمد على بالإستيلاء على السلطة فى مطلع القرن الماضى واستيلائه على الأرض من الفلاحين ، الذين أصبحوا يعملون فيها بالسخرة ، وكأنها كلها ضيعة كبيرة لمحمد على ومن يصطفيه من الأتراك والاجانب ، فكان يهب لمن يشاء الضياع بفلاحيها ، وعلى هذه السنة سار أبناؤه وأحفاده من بعده، ومن هنا قام الاقطاع الزراعى ، وقامت طبقة ملاك الأرض ، كبار الملاك ، حتى بعد أن أبيح أمتلاك الارض الزراعية . وكانت طبقة الملاك لاترى فيمن يزرع الأرض من الفلاحين سوى مجرد أجراء عبيد للارض، مثلهم مثل ما يدب عليها من الحيوان ، وما ينبت فيها من النبات ، كله مسخر لمصلحة السيد صاحب الأرض الذى لايذكر الأرض ومن عليها إلا عند حاجته للمال ، وهو مقيم فى القاهرة وعواصم البلاد يحيى حياة كلها رفاهية ، وينفق المال الذى أستنزفه من عرق الفلاحين ذات اليمين وذات اليسار ، فى مصر وفى أوربا .

وجاء الأحتلال الأنجليزى فلم يحاول الانجليز معالجة هذه الحال ، بل نموا فى مصر هذا الأتجاه إلى الاستغلال الزراعى ، وأخمدوا أنفاس بعض الصناعات التى كانت قد بدأت تقوم على يدى المصريين فى عهد محمد على ، وحولوا مصر الى ضيعة ومزرعة كبيرة للقطن لسادة لانكشير أصحاب أحتكارات صناعة النسيج .

ولعب القطن أدوارا فى حياة الشعب المصرى لأنه أصبح مناط حياتهم ، وعصب الإقتصاد المصرى فترة من الزمن . وكان لتعلقه به أثره الكبير فيما أصابه من هزات ، وأزمات مالية حادة ، أخطرها ماحدث عقب الحرب العالمية الاولى ، ثم فى ثلاثينات القرن الحالى من ١٩٣١ الى ١٩٢٤ وهى الازمة

الطاحنة التى جرت على الفلاحين وصغار التجار وأصحاب المهن ومتوسطى الدخل كثيراً من الويلات ، بينما أزداد الأثرياء ثراء .

وكان من نتيجة هذا كله أن شعر المصريون بحاجة ملحة إلى أمتلاك أمور أقتصادهم بأيديهم كما كانوا يحلمون بالأصلاح الزراعى وتصبح الأرض فى أيدى الفلاحين ، لا ملاكها من الأتراك وأيدى أمثالهم من الباشاوات ومن أقتدى بهم من الشركات الأجنبيه . كما كانوا يحلمون أيضا بالأصلاح الاقتصادى، بطريق أمتلاك مقاليد التوجية الاقتصادى فى البلاد أو توجيهه لصالح أبنائها - ومن هنا نودى بتحديد الملكية الزراعية منذ فجر الحياة الدستورية، وتكرر هذا النداء بصورة أو بأخرى من المصلحين ، ونواب البرلمان ، والكتاب . كما أقام طلعت حرب صرح الأقتصاد المصرى بانشاء بنك مصر وشركاته ، وكانت تلك خطوات فى طريق الاتجاه الأشتراكى الذى جاءت به ثورة ٢٣ يوليو .

ولم تكن الأزمة الثقافية والفكرية أقل من الأزمة الاقتصادية والاجتماعية ، وقد كانت الأوضاع الاجتماعية فى مصر يسودها كثير من الاضطراب نتيجة العوامل الاقتصادية ، ووجود الفوارق الطبقية البالغة ، وشيوع الجهل ، والعقائد والتقاليد الرجعية التى تراكمت ورسخت فى وجدان الشعب . وزاده تمسكا بها جناية الفهم الخاطىء للدين ، وما أنحدر إليه الدين من مجموعة المظاهر والأعتقادات البالية الفاسدة، التى تساعد على الجمود بل وتنخر فى عزائم الشعب، وهمته كالسوس، وساعد على بقائها على تلك الصورة الحكام ، بحرصهم على أبقاء الجهل .

لازم الأصلاح الإجتماعى ، الأصلاح الثقافى ، وسارا معا ، فى طريق ، وليس غريبا أن كان أوائل دعاة الأصلاح الإجتماعى والثقافى من الرجال الذين تلقوا تعليمهم فى أوروبا مثل رفاعة رافع الطهطاوى ، وعلى مبارك وعبد الله فكرى ، وقاسم أمين ، وكذلك كان دعاة الأصلاح الدينى ممن أتسعت ثقافتهم ، وتحرروا من التفكير التقليدى ، بالتزود بالأتجاهات الفكرية الجديدة وبعناصر من الثقافة الغربية مثل جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وتلاميذهما .

وهكذا ظهرت الثورة الإجتماعية فى مصر، وكان من علاماتها دعوة قاسم أمين إلى تحرر المرأة وأتجاه مصر بقوة إلى التمدن، والاقتباس من حضارة الغرب، وتخلى المجتمع المصرى شيئا فشيئا عن حياة العصور الوسطى إلى حياة جديدة يميزها الاتجاه إلى تغيير الزى، وشيوع الزى الافرنجى بين طبقات المتعلمين أولا ثم بين عامة الشعب بعد ذلك ثم أنتشار المدنية الغربية عن طريق الاخذ بمظاهرها المختلفة من مواصلات حديثة كالقطارات والسيارات والطائرات، والانتفاع بخدمات الكهرباء والتليفون والتلغراف والاذاعة . . الخ، ثم إن نظام الحياة الحديثة أخذ يتغلغل شيئا فشيئا فى حياة المجتمع المصرى، فى الأسرة وداخل المنزل، وتغير السلوك الجماعى والفردى .

ولكن هذة التغيرات الإجتماعية فى مصر كانت تسير فى بطء وتحفظ، ولم يحدث بها ما حدث فى حواضر تركيا على سبيل المثال، لحرص المصريين على مقومات حياتهم الشرقية العربية الاسلامية، الذى ظهر جليا فى تمسكهم باللغة العربية، والكتابة العربية، وغيرتهم على الاسلام وتعاليم الاسلام وأصوله .

وكان الموضوع الاجتماعى يشغل جانبا من القصص قبل الحرب الثانية، لكنه كان شاغل أكثر القصص بعدها .

— ٥ —

أسلوب القصة

منذ بدأت القصة فى الظهور ، فى الأدب الحديث بالترجمة أو التأليف كان الطابع الغالب على أسلوبها اللغة الفصحى ، وبدأ بالاتجاه إلى الطابع الخطابى ، ومحاولة التأثير على القارىء تأثيرا بلاغيا ، بزنين العبارة ، وحسن الصياغة ، وضروب المجاز وفنونه ، وتكاد أن تكون هذه الخاصية لازمة من تصدى للكتابة أمثال رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك ، ثم محمد لطفى جمعة ، والمويلحى ، ومصطفى لطفى المنفلوطى .

وظل هذا الأسلوب الخطابى مؤثرا على كتاب القصة فى الجيل التالى عند أمثال محمود طاهر لاشين . يقول يحيى حقى :

« يميل الأستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابى ، وهو ما يجب أن يقلع عنه لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصة ، فالقصة ليست خطبة ، بل هى حكاية يسردها لك المؤلف فى أذنك هامسا ، وهل وجدت هامسا يخطب ؟ » (١)

على أن هذا الاتجاه البلاغى والخطابى كان نموذجا لكتابات العصر جميعا ولم يكن أمراً قاصرا على القصة . فقد كان غالبا على المقالة ، والشعر . ولكن بعض الأدباء رأى مع ذلك التحرر من هذا الأسلوب فى بعض الفنون الأدبية وخاصة ما لم يكن فى الأصل عربى النشأة كالمسرحية والقصة . وقد دعا محمد عثمان جلال إلى الكتابة بالعامية وترجم كثيرا من القصص والمسرحيات إلى العامية المصرية . وجاء من بعده من نهج نهجه كمحمود تيمور الذى ألف بعض القصص فى مطلع حياته القصصية بالعامية ، ومنها قصة « أبو على عامل أرتيست » ، وألف توفيق الحكيم بعض مسرحياته الأولى بالعامية (٢) . كما أجرى معظم الحوار فى « عودة الروح » بها .

---

(١) خطوات فى النقد ص ١٩ .

(٢) ومنها مسرحيتا « العوالم » ، و « الزمار » .

وقام النزاع بين الأدباء والنقاد حول الكتابة بالعامية فى القصة والمسرحية بل وكتابة الأدب عامة ، وأستقر هذا النزاع أو أوشك أن ينتهى إلى إقرار العامية فى المسرحيات المحلية وحوار القصص الواقعية ، واتخذت الكتابة بالعامية اتجاهات مختلفة .

أما الاتجاه الأول فهو أن يبنى المؤلف القصة باللغة الفصحى ويجرى بها حوارا بالعامية ، لكى يعبر عن اللهجة الطبيعية للأشخاص ، مثل ما فى عودة الروح ، وبعض قصص يحيى حقى .

والاتجاه الثانى أن يبنى الكاتب قصته ويجرى حواره باللغة الفصحى مثل طه حسين ونجيب محفوظ . ويرى النقاد أن من نقائص هذا الاتجاه أن يبدو الحوار أحيانا وكأنه غير مقنع على لسان الشخصيات التى تجريه ، وخاصة إذا كانت لغة الحوار تسمو بأفكار وعبارات ليست من واقع الشخصيات التى تتحدث به ، ومن هنا كان الانفصال بين الأسلوب وموضوع القصة ، أو كان التباين بين الواقع والقصة. وهذا الانفصال يحول دون القارىء والاندماج الكامل فى القصة ، بل ويخيل إليه أن الذى يتحدث بين السطور هو الكاتب نفسه ، وأن الشخصيات ليست سوى دمى ببغاوية تنطق بما تلقن ولا تدرى فى الواقع فحواه . ومن هنا يبدو التكلف والتصنع .

ولكن أصحاب هذا الاتجاه يردون بأن الواقعية فى الأسلوب والأفكار والوجدان وليست الواقعية واقعية اللغة ، فان باستطاعة الكاتب المتمكن أن يجرى حوارا بالفصحى لكنه ينم عن شخصيات بسيطة فى التفكير والحياة ، وليس شرطا أن تكون الفصحى دائما لغة المثقفين أو طبقة خاصة من الناس ثم إنه ليس شرطا أن يكتب الكاتب حواره بالعامية فينقل نقلا تاما أو صورة مطابقة لما يجرى بالحياة العادية ، وليس من عمل الكاتب أن ينقل نقلا فوتوغرافيا ما يرى أو يسمع ، إنما هو يختار وينسق ثم يخلق من بضاعته ، وأسلوبه ما يقترب من الواقع أو يقنع القارىء به فى لغته التى يراها ملائمة ومناسبة ، ولا تعجز الفصحى مع ذلك عن اصطناع روح العامية ، وإن أستغنت عن ألفاظها وتراكيبها .

والاتجاه الثالث يميل إلى إنشاء لغة وسط بين العامية والفصحى فهى عامية

مفصحة ، أو فصحى مبسطة . وأول من اتجه هذا الاتجاه من الكتاب فى كتاباته ابراهيم عبد القادر المازنى وكتب بها توفيق الحكيم مسرحية « الصفقة » وسماها باللغة الثالثة ، وهى وسط بين العامية والفصحى ، وقدم لمسرحيته بشرح لها قال فيه انه من الممكن أن تقرأ كما تقرأ الفصحى أو كما تقرأ العامية . ويعود إلى هذه اللغة الثالثة فى مسرحية « طعام لكل فم » .

وقد أشار جب Gibb إلى صعوبة موقف القصة العربية الحديثة لاصرار الكتاب على الكتابة بالفصحى ، بينما الاتجاه الوقعى وطبيعة القصة يقتضيان الكتابة بالعامية .

ولا نجد مثل هذا الجدل بين غير أدباء العربية لان لغة الكتابة هى لغة الحديث فى اللغات الأخرى غالبا ، وقد قامت هذه المشكلة فى العربية للانفصال بين لغة الكتابة ولغة الحياة اليومية ، وللتباين الواضح بينهما لدرجة أنهما تكادان أن تكونا لغتين منفصلتين . ولكن الفروق بينهما كانت جوهرية وكثيرة فى الماضى ومنذ نصف قرن أو أكثر ، ولا تزال هذه الفروق تقل ، والبون بينهما يضيق ، بكثرة التعليم واتساع نطاق الثقافة ، والعمل الدائب لوسائل الاعلام ، وانتشارها بين الناس كالصحافة والاذاعة ، ولاستماع الناس لخطب الجمع وسماع القرآن والتلاوة به وهكذا ...

وهناك غير مشكلة العامية والفصحى وأيهما أليق لكتابة القصة ألوان من الاسلوب ، فقد تعود كتاب القصة منذ بدأت فى الظهور على الكتابة بالأسلوب السردى ، وهو يغلب على غالبية كتابها إلى الآن ، إلا أن بعضهم حاول الخروج عن هذا السرد والتجديد فيه عن طريق اضافة ظلال عقلية أو نفسية مختلفة إليه . عن سواء بالرمز والايحاء أو بالصورة ، كما عمد بعضهم إلى الأسلوب المركز البعيد عن الاستطراد ، والذى يعطى ما يحمل من المعانى دفعة فى جمل وفقرات مركزة متتالية دون الاستعانة بأدوات الربط المعروفة . واستخدم يحيى حقى هذا الاسلوب فى قصة « عنتر وجولييت » .

يقول أحد من تعرضوا لهذه القصة (١) .

« يحيى حقى يكتب هذه القصة على طريقة الشعر الحر — فى الشكل — ، فهو يقسمها إلى مقاطع ، يحمل كل مقطع منها معنى جديدا ، وهو قد استغنى عن أدوات الربط وحروف السببية فلن تجد فى القصة : لذلك ، ومن حقنا ، ومعنى هذا ، والسبب فى ذلك ... الخ ، تلك الكلمات التى يجد فيها قيودا تقيد المعنى وتحد من حرية الأفكار » .

واستعاض المؤلف عن هذه الحروف والأدوات بروابط أخرى ، هى تسلسل السياق ، أو المعنى أو الإحساس فى ذهن القارىء وشعوره . هذا فى الذهن أما فى الشكل فقد استعاض عنها بالنقط ، والفصل وتقسيم الجمل إلى فقرات والبدء من أوائل السطور . وتبدأ القصة . بقوله :

« هو مسكن فقير أمامه نصف سطح يشقه — كأوتار العود — حبال الغسيل . فرحت به الست كوكب لأنها تكره المساكن المكتومة ، ولا تطيق العيش إلا حيث يخفق الهواء » .

---

(١) سعد الدين وهبه مجلة الاذاعة عدد ١٩٦١/٢/٤ .

الباب الثالث

القصة المصرية وأشهر أعلامها

قبل الحرب العالمية الثانية

١٩٢٠ — ١٩٤٠

محمد حسين هيكل
وقصة زينب، والروح المصرية

وحين نصل إلى الدكتور هيكل وقصة زينب، فينبغى أن ننبه إلى هذه الجماعة من الأدباء والمفكرين التى نصبت من نفسها مبشرة بالروح المصرية داعية لها، باحثة عنها لإستثارتها فى كل جانب من جوانب الحياة المصرية المعاصرة، من التاريخ القديم، وكانت شخصية مصر ومحبة مصر ممثلة فى أرضها وتراثها وتاريخها شغل الكتاب والسياسيين فى مطلع هذا القرن.

ولد هيكل سنة ١٨٨٨ م بقرية من قرى السنبلاوين بالدقهلية، فى أسرة ريفية وتلقى تعليمه بقريته ثم بالقاهرة حتى حصل على أجازة مدرسة الحقوق سنة ١٩٠٩م وأتم دراسته بباريس وحصل فيها على الدكتوراه فى الإقتصاد السياسى سنة ١٩١٢.

وعاد إلى مصر واشتغل بالمحاماة ثم بالحياة السياسية والصحافة، وانضم إلى حزب الأحرار الدستوريين، وتولى تحرير جريدته «السياسة» سنة ١٩٢٢. وظل كذلك، حتى بلغ فى الحزب مرتبة الوزارة فتولى وزارة المعارف، وظل يشغلها كلما جاء الحزب إلى الوزارة. ثم تولى رياسة مجلس الشيوخ سنة ١٩٤٥ وظل بها حتى سنة ١٩٥٠.

وتفرغ بعدئذ للكتابة السياسية والأدبية حتى توفى سنه ١٩٥٦ م.

• ينقسم إنتاجه إلى مقالات ودراسات وبحوث، وقصص، بعضها فى السياسة، والأدب والنقد والتاريخ. وبدأ كتابتها أثناء الطلب بكلية الحقوق، حيث فتح له الدكتور لطفى السيد صفحات «الجريدة». وقد رعاه معلم الجيل وغرس فيه محبة مصر، إذ كان رائدا للدعوة المصرية.

وكتب فى باريس رواية «زينب»، وظهرت له بالسياسة مجموعة كبيرة من المقالات، منها مجموعة إشترك فيها مع طه حسين فى «فصول فى الأدب والنقد»، وسمى مجموعته «أوقات الفراغ». وأخرج كتابا ضخما من جزأين عن جان جاك روسو (سنة ١٩٢١/١٩٢٣).

وكتب سنة ١٩٢٧ كتابا عن رحلة قام بها إلى السودان سماه «عشرة أيام فى السودان». وفى سنة ١٩٢٩ أصدر مجموعة من المقالات بعنوان «تراجم مصرية وغربية»، وفى سنة ١٩٣٠ فى عهد صدقى باشا أصدر مع المازنى وعنان كتاب «السياسة المصرية والانقلاب الدستورى» ثم أعقبه بكتاب «ولدى»، وهو كتاب مذكرات ومشاهدات ذكرى لابنه المتوفى سنة ١٩٢٥ .

وفى سنة ١٩٣٣ أصدر كتاب «ثورة الأدب»، وهو مجموعة مقالات ودراسات أدبية يعرض فيها للثورة الأدبية فى مصر منذ الحركة العرابية. وتحدث فيه عن القصة المصرية وعوامل النهوض بها وقدم نماذج لقصص مصرى وطنى يعتمد فيه على الأسطورة الفرعونية .

ويتجه فى سنوات الثلاثينات إلى الكتابة التاريخية الإسلامية فيصدر مجموعة كتبه الإسلامية عن شخصيات الإسلام البارزة محمد النبى صلى الله عليه وسلم، وأبى بكر، وعمر .

وينشر فى أوائل الخمسينات مذكراته فى السياسة المصرية فى جزأين، ثم يعود إلى الكتابة الأدبية الخالصة، والقصة خاصة، فيكتب قصة «هكذا خلقت» سنة ١٩٥٥ .

والروح المصرية، والوطنية المخلصة الصادقة تتجلى فى معظم كتاباته، منذ مقالاته الأولى فى الجريدة . وفى قصة زينب، وفى مقالاته فى أوقات الفراغ، التى ينبه فيها إلى جوانب الإصلاح الإجتماعى بمصر ومكانة المرأة، وموقف الدين من الحياة المصرية، ويدفع فيه بعض المستشرقين ممن يهاجمون الإسلام ويدعون بأنه سبب تأخير المصريين .

كما يهتم بعرض مفاخر الحياة المصرية القديمة، وما قدمته حضارة الفراعنة من إعجاز فى جوانب التمدن وفنون الحياة مما بهر الناس وعلماء الغرب خاصة حين وقفوا على الكنوز المصرية، فى مقبرة توت عنخ آمون .

ويدعو هيكل فى أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية، وإلى ضرورة بعثها

والتمسك بها وأبرازها قوية نابضة فى شتى جوانب الحياة المصرية المعاصرة فى الأدب والفكر والفن والعلم . والسياسة والإجماع .

ويترجم فى « تراجم مصرية وغربية » لرجالات مصر وزعمائها ممن قدموا . لها خدمات جليلة وعجيب أن يقدم تراجمه المصرية بترجمة عن الملكة المصرية المظلومة « كيلوباترا » . وهو بطبيعة الحال يريد أن ينصفها كما فعل شوقى فى مسرحيته .

وتستمر دعوته فى ثورة الأدب إلى أدب مصرى، وقصة مصرية تستمد بعض أصولها من الفرعونية لأنها فى رأيه ورأى كثير من دعاة المصرية تمثل الجذور العميقة الخالصة للروح المصرية الصميمة .

« زينب »[1]

ويدور موضوع القصة حول حب حامد بطل القصة وهو أحد أبناء ثرى من الريف ، لزينب ، فتاة ريفية فلاحة على جانب كبير من الملاحة والحسن الطبيعى فى الريف المصرى . وتدور القصة ، لتظهر الصراع فى نفسيتى حامد وزينب حول هذا الحب الذى تختلف نظرة كل منهما إليه . وتحاول زينب أن تلتقى بحامد ويحاول حامد أن يلتقى بزينب ولكن تحول بينهما عقبات كثيرة ، من الفوارق الاجتماعية . والتقاليد ، ونرى حامد يتعلق بزينب بإعتبارها زهرة جميلة يحقق فيها معنى الأنوثة الذى يفتقده فى قريبته عزيزة ، وتحب زينب حامد متمثلة فيه الشاب المتعلم مناط أمل كل فتاة ريفية طموحة مثلها . ولكن زينب تظل ضحية تردد حامد وسلبيته وخضوعه للتقاليد الطبقية التى يدور فى محورها رغم نزعته

---

(١) واجع دراسة هذه القصة فى :

١ — « الأدب العربى المعاصر فى مصر » لشوقى ضيف طبع دار المعارف سنة ١٩٥٨ ص ٢٣٨ وبعدها .

٢ — « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » للدكتور عبد المحسن طه بدر سنة ١٩٦٣ ص ٣١٧ وما بعدها .

٣ — فجر القصة المصرية ليحيى حقى ص ٢ وما بعدها .

٤ — دراسات فى رواية المسرحية المصرية للدكتور على الراعى

٥ — « الروائى والأرض » للدكتور عبد المحسن طه بدر ص ٤٥ طبع الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ بالقاهرة .

التحرزية ، وتعجب بشاب آخر من فتيان القرية يمثل لها معنى الرجولة ابراهيم ، وبهذا يكون ابراهيم حب زينب الواقعى ، وحامد حبها المثالى ، ولا تحقق فى حياتها أيامنهما إنما تتزوج من آخر لا تحبه ، وتدفع حياتها فى النهاية ثمنا للحب. وثمنا للصراع فى نفسها وضحية للتقاليد وظروف الحياة الريفية .

ويرى النقاد أن الموضوع الذى أستغرق جانبا كبيرا من أهتمام الكاتب فى القصة هو الطبيعة الريفية ، إذ يعتبرها يحيى حقى « أول القصص فى أدبنا الحديث بل إنها لاتزال إلى اليوم ، أفضل القصص فى وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا »(١). وكذلك يرى على الراعى أن الريف يلعب فى القصة دورا فى عرض شيق للمؤلف ، ولوحات حية جميلة ، ولكنها مجرد لوحات ، وصور تترى ، مما يقربها من المقالات الوصفية ، فالوصف فيها دائم متكرر للطبيعة ومظاهرها يلح به هيكل على قرائه إلحاحا شديداً ، وليس للطبيعة عند هيكل من القيمة الفنية ما للمرتفعات « وذرينج » مثلا فى قصة برونتى ، والسبب فى هذا ليس راجعا إلى نقص مقدرة هيكل الفنية وحسب ، بل مرده كذلك إلى ضحالة إحساسه بالطبيعة ، وقلة أنفعاله بهذا الاحساس »(٢).

وشخصيات القصة غير واضحة المعالم ، وإن كان أظهر ما يتصف به بطلها حامد التردد الذى يبنه وكأنه مزدوج الشخصية ، أحيانا ، وأحيانا كأنه شخص سلبى ، مسلوب الارادة ، ضعيف أمام كل شىء ، لا يتخذ موقفا حاسما . وهو دائما يحس بوضعه الإجتماعى ويعمل له كل الاعتبار حتى فى أدق مواقفه مع فتاته زينب . فحينما قبل زينب لأول مرة « أحس بقشعريرة تسرى فى كل جسمه ، كانت أولا قشعريرة الرغبة ، ثم أنقلبت مرة واحدة قشعريرة العظمة والترفع ،

---

(١) راجع « فجر القصة المصرية » ليحيى حقى ص ٤٣ .

(٢) راجع « الأدب العربى المعاصر فى مصر » لشوقى ضيف ص ٢٣٩/٢٤٠ طبع دار المعارف سنة ١٩٥٨ .

ودراسات فى الرواية المصرية لعلى الراعى ص ٤٢ .

وقد خيل إليه وكأن الماضى الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط على رأسه .

ويظل هذا الشعور يلازمه حتى آخر الرواية بعد أن تزوجت عزيزة بغيره وتزوجت زينب بحسن . وهو لا يريد أن يمضى فى حبه لزينب ، وحينما لا يتزوج عزيزة يشعر بأسى لا لشىء إلا أنه لم يستطع أن يحقق ما يفرضه وضعه الطبقى لزوجته لأنه وزينب على « سلم واحد من طبقات الجمعية » .

ويغلب على القصة الطابع الرومانسى فى إسهام معالم الطبيعة فى علاقات الأبطال العاطفية، ولكنها من ناحية المعالجة الفنية ، تتردد بين فن المقالة الوصفية، والقصة الفنية

والروح المصرية فى القصة غنية عن البيان ، وهى تتجلى بوضوح فى حماس الكاتب للفلاح المصرى والريف المصرى ورغبته الملحة فى أصلاحه ، وفخره به، وقد كان مدعاة أحتقار وأزدراء من طبقة حكام مصر من الأتراك الذين كانت الروح المصرية أو قل الوطنية المصرية ممثلة فى ثورة عرابى نبضه حياة واحتجاج ضد تمسكهم بالحكم دون أبناء الأرض الطيبة .

ويهتم هيكل فى بدء نشره للقصة بالتوقيع « بقلم مصرى فلاح » .

وحب المؤلف للأرض ومن عليها هو الذى دفعه إلى رسم تلك اللوحات الفنية الجميلة للقرية، يبثها حبه وأحاسيسه وحنينه . يقول :

« . . . ولما صلى حامد ركعتيه مع الجماعة خرج إلى جهة المزارع التى لاتزال خالية من كل حى ، وهواء تلك الساعة خالطته الرطوبة يزيد من نشاطه ، وكل شىء يخرج قليلا قليلا من دثار الخفاء ، والأفق يتجلى عند مرمى النظر. فتنكشف أمام العين المزروعات بعد أن أخذت نصيبها من الطل ثم أحمرت السماء فى المشرق وطلعت الشمس تلامس الأرض وتحى الموجودات تحية الصباح ، ثم تعلو وترتفع ، وينقلب لون القرص الأحمر الهادىء الباسم فى مطلعه . ويرسل بأشعته فتتلألأ تحتها قطع الطل على أوراق الشجيرات والحشائش النابتة على المروى ،

فتطوق المزرعة الهائلة بقلادة تزينها . وحامد بين هاته الموجودات يمشى مفكرا يطرق أحيانا ، ويتطلع إلى ما حوله أخرى. ثم ابتدأ الفلاحون يفدون إلى عملهم فرادى كل ييمم نحو مزرعته الصغيرة التى يملك ورثها عن أبيه عن جده، أوجاد بها الحظ وأعطته أياها المصادفة التى لاينتظر ومعه بقرته أو جاموسته ، أو هو قد اكتفى بفأسه ، فاذا مر بحامد ألقى عليه تحية الصباح ، ثم أستمر فى سيره مندهشا ، ما شأن هذا الإنسان هنا فى تلك الساعة من النهار ؟ . وحامد يفكر كيف يتسنى له أن يكون إلى جانب عزيزة وليس عليهما من رقيب ؟ . أو أن يبثها ما فى نفسه ليسمع منها أنها تحبه ، يريد أن يسمع تلك الكلمة ومن فمها ، فهل إلى ذلك من سبيل ».

وكان حبه لمصر نبعا فياضا روى أحاسيسه فى هذه القصة ، وزاده شعوره بالحنين فى غربته بباريس ، وكان أستاذه لطفى السيد قد غرسه فى نفسه ونماه ولازال متعلقا بآرائه فى ذلك ومتتبعا له .

وكان حنينه لمصر دافعا قويا أملى عليه كتابة القصة . يقول : « ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة . ولولا هذا الحنين ماخط قلمى فيها حرفا ، ولا رأت هى نور الوجود . فقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أهدأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر وما تقع عينى هناك على مثله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لاذعة لا تخلو من حنان »[١].

وإذا كان حب هيكل لمصر يتصف بالطابع الرومانسى أحيانا ، تظهرفى هذه الغنائية الحالمة التى يصف فيها طبيعة الريف ، أو أحاسيس حامدفى جولاته الريفية، وأنطباعاته عن كل ما يرى ويلامس ، فإنه لم يغفل عن واقع الحياة الريفية البائسة ، ووضع الفلاح المصرى المزرى نتيجة إهمال الدولة له وأنشغال الحكام

---

(١) واجع قصة زينب ، وفجر القصة المصرية ليحى حقى ص ٤٠ .

(٢) واجع مقال الدكتور غنيمى هلال بمجلة الأداب عدد مارس ١٩٦٣ .

عنه بمسراتهم وشئونهم الخاصة ، ولانقطاع الروابط الوجدانية بينهم وبينه ، لأنهم لا يشعرون بأنه منهم ، بل هم طبقة مميزة وافدة .

وقد كان من محاور فكر هيكل هذان المحوران اللذان تمثلا فى صورة ما فى رواية زينب ، وأعنى محور الحب لمصر ، والرغبة فى الاصلاح ، على أن تعتمد دعوة الاصلاح أساسا على القرية أو قل أنها ينبغى أن تبدأ من القرية .

والمحور الثالث الذى يشكل بالضرورة مع المحورين السابقين عماد فكر هيكل هو المحور الاسلامى، الدعوة الاسلامية، أو الايمان بالاسلام كعقيدة أساسية وضرورية ومتأصلة فى الوجدان المصرى لا يمكنه أن يحول عنها . وقد بدا ذلك بصورة واضحة فى تناوله لبعض القضايا الإجتماعية ، والإصلاحية والسياسية . وبدا بوضوح فى مجموعة كتبه الاسلامية عن زعماء الإسلام .

ولكن ينبغى أن لا يغرب عنا الإطار العام الذى يحوى هذه المحاور الثلاثة ، وهو إطار العصرية أو روح العصر والعلم والحضارة الحديثة ، وكان طبيعيا أن يكون هذا الاطار نتاج رحلته إلى أوربا للعلم وأتصاله بعد ذلك أتصالا مباشرا أو غير مباشر بالحضارة الأوروبية والفكر الاوروبى .

ويقوم بناؤه الفنى فى الرواية على أساس حكاية بسيطة هى حب حامد لزينب ، وقيام عقبات أو حواجز فى طريق هذا الحب ، على رأسها الفارق فى الوضع الاجتماعى ، وتقع البطلة فى سلسلة من الازمات ، وضروب من المعاناة النفسية والصحية يغلب عليها الطابع الرومانسى . على مثال معاناة بطلات وأبطال بعض قصص الرومانسيين الاوروبيين والفرنسيين خاصة، فهى تصاب بالسل مثلا كاصابة بطلة « غادة الكاميليا » . والتشابه بين القصتين واضح . فالفروق الإجتماعية فى هذه كتلك تفصل بين البطل والبطلة .

وتصوغ أفكاره فى القصة نظرات الرومانسيين ومواقفهم من الحياة والناس ، متمثلة فى هذا البؤس الحزين الذى يصبغ القصة ويسيطر على أبطالها ، فهو يمثل الاحزان الرومانسية أو الشجن الرومانسى . والنهاية الحزينة لبطلته . وضروب

الآلام ، ومحاولة البطل أذابة أشجانه فى الطبيعة يلجأ إليها كلما حزبه أمر ، كل أولئك كان رومانسيا .

لكنه متأثر كذلك إلى حد ما بقوانين الكلاسية وحفاظها على قضايا الأخلاق، والواجب ،ومراعاة حواجز الطبقات والتضحية بالعاطفة حفاظا على تلك الأصول أو القواعد العامة التى خلقها العرف ، أو تواضع عليها الناس ، أو سنها المجتمع.

والبطل « حامد » صورة حية للشخصية المصرية « المثقفة » فى مطلع هذا القرن ، الشخصية القلقة الحائرة ، التى تتجاذبها التيارات يمنة ويسرة، ولا تستطيع أن تحسم أو تقرر ، فهى فى مرحلة أنتقال من حياة قديمة عاشتها عصورا طويلة ورسخت فى أعماقها تشدها إلى الماضى وإلى الأرض وتربطها بها التقاليد والعادات والدين والثقافة ونظم العيش ، وتجذبها عناصر الحضارة الغربية وتبهر عيونها ما تقف عليه من تحول خطير فى أساليب الحياة، وما يسره العلم من أسباب الرخاء والرفاهية للناس ، وما ألقاه بعد هذا كله من ظلال وشكوك على الماضى وتفاهته وعلى العقائد وجدداها ، بل ومسئوليتها أحيانا عن التخلف الذى أصاب بعض الشعوب .

ويلاحظ النقاد فى حامد هذه الحيرة، وذلك القلق ،وهو قلق مظهره مواقف التردد ، والعجز عن تحقيق عاطفة الحب التى تهفو إليها نفسه ، وذلك « لما تكنه النفس المصرية للحب من الاستهزاء » على حد تعبير المؤلف « تلك النفس القاسية التى تنظر لكل جمال فى الوجود ساخرة لأنها لا تفهم منه شيئا ، وتحسب أن الحياة الجد هى التى يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح »(١).

ويحدد المؤلف حيرة حامد فيما كتب يودعه ويصف موقفه الأخير :

« حامد اليوم بين الأحياء يريد من يحب فلا يجد ، وقد ضرب دونه ودون كل فتاة حجاب ، وأبوه فى الدار كد من اجله يتلقى قسوة القضاء وهو ما بين

---

(١) زينب ص ١١٩ وراجع تطور الرواية العربية الحديثة ص ٢٢٥ .

الجزع والصبر تتناوبه هموم الخطوب من كل جانب ، والجمعية ، المجتمع ، الظالمة حولهما فى شغل عن الأب وابنه لاتحس بما فى نفسيهما ،ولايهمها أمات الأول هياما أم قضى نحبه ألما ، .

وحامد يدير ظهره للحياة الواقعة ، ويجرى وراء الخيال أو حياة الخيال البهجة ، وبطل هذا شأنه لايعول كثيرا على ما يقول . إنه فى حيرة دائمة ،لا يقر له قرار .هو مفترن بالوسيلة ولايهم كثيراً أن يصل إلى الغاية .. بل هو لا يتحمس لوسيلة بعينها ، وإنما همه أن يجرب الطريقة ، مادام هذا التجريب الدائم يضمن له أشياء بعينها يراها أهم مقومات حياته ، يضمن له أن تظل عاطفته مشبوبة دائما ، وأن تصبح روحه وتمسى، وهى تسير على درب من القلق لاينتهى وأن يصطلى قلبه دائما بنار الشك ، ويكتوى عقله بالفكرة الملتهبة وراء الفكرة .

آية ذلك حبه لعزيزة لأنها تمثل له موقفا يعجبه ، ولزينب لأنها ترمز إلى موقف آخر يستهويه ، ثم تقلبه بعد هذا فى أحضان حبيبات كثيرات ، عدمنهن حامد أكثر من عشر متواليات وقال لنا إنه أوشك أن يرضى بواحدة جاءت بعد هؤلاء لولا أن غاب عنها أياما ، ثم قابلها فإذا هو يجد نفسه قد زهدها .

آية ذلك أيضا تذبذب حامد الخطر بين متناقضات بالغة الكبر تقض مضجعه وتبدد طاقته ولا تجعله قادرا ، ولا راغبا حتى فى أن يفصل بينها وينقذ حياته وشبابه من برائنها .

خذ مثلا حيرة حامد التى لاتنتهى بين الطبقات ، فهو آنا يمشى على ما رسخ فى المجتمع من ضرورة الحفاظ على الفوارق ، وآنا تراه يثور على القيود التى فرضها ويتمنى أن لو زالت الفروق ؛ بل ويذهب فى ثورته إلى حد إنكار قيمة الأسرة كتنظيم إجتماعى ، ولايبالى أن قام هذا التنظيم أو انهار مادام هو يحول بينه وبين الحصول على فتاته التى أشتهاها .

ويأخذ حامد فى ثورته على الطبقات وما تمثل من أوضاع ، ويعدد الأسباب

التي من أجلها كان يتحتم عليه أن يتزوج زينب الوضيعة الأصل ،لا عزيزة ذات الحسب والنسب .

.زينب أجمل ، وأصح ، وأقدر على القيام بوظيفتها الحيوية ، ليس في الزواج منها هدم الأسرة فإن المرأة تشرف بشرف زوجها ...

ولكنه مع كل هذا لايتزوج من زينب .. إنها بعد كل هذه الثورة لا تصلح في رأيه لأن تكون أكثر من دمية حية محكمة الصنع يتلهى بالنظر إليها وملامستها ويسعد برؤيتها تستسلم له .

كذلك هو لايتزوج من عزيزة، فهو لا يحبها في حقيقة الأمر، وكل ماجذبه إليها الحاح الوسط عليه منذ الصغر ، ورغبة في أن يرضى عن طريقها شوقا إلى أن يكون محبًّا ومحبوبا ، وأن تكون هي حبيبته . وعندما تنتهي العلاقة بينهما وينقلب حامد إلى زينب من جديد ، يريد أن يصل ما كان قد أنقطع فترده عنها وتذكره بأنها الآن متزوجة ، فتتم بهذا خيبة حامد .

لقد أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما فكان نصيبه الفشل ...

ويتخبط حامد بين متناقضات أخرى كثيرة تتراكم وتنمو فوق هـذه القاعدة الأساسية التي تضم حيرته بين الطبقات . (١) وهـكذا يبدو التناقض واضحـا بين سلوكه وعواطفه من ناحية ، وأفكاره من ناحية أخرى (٢) .

وغير هذه السمة السلبية في موقف حامد وملامح شخصيته نلاحظ سمة أخرى تؤيدها تتمثل في ثورته الاجتماعية ورغبته في الاصلاح ، ثورة تبدو في الظاهر هادفة إلى تغير حال القرية والفلاح ، ولكنها تكتفي من الثورة بالقول ، وتدبيج الصفات في جمال الريف وأصالة الفلاح ، هي ثورة أعجاب رومانسية .لا ثورة تغيير إيجابية .

وربما انتقلنا من موقف حامد إلى موقف المؤلف نفسه . وهو أحد زعماء

---

(١) دراسات في الرواية المصرية ص ٢٩ .

(٢) تطور الرواية ص ٣٢٢ .

السياسة المصرية فى مرحلة ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ، وموقف حامد فى الحقيقة تعبير عن وجدان هيكل فى الاصلاح لا الثورة وهو مؤمن بضرورة الاصلاح ، وإن لم يأخذ فى اعتباره ، ولم يدر بخلده أبدا الثورة الإجتماعية الشاملة . ومن هنا كان موقفه الفاتر الذى اكتفى فيه بمجرد المشاركة الوجدانية للفلاح وتسجيل مظاهر حياته البائسة ، مع ابداء الإعجاب أحيانا بكفاحه وصبره وإيمانه واخلاصه .

وهذا الموقف نفسه من هيكل ، وأعنى موقف الأعجاب والإشادة بالقرية وأصالتها وجمالها ، ومحبته لها ليس بالموقف الهين فى ذاته ولا فى وقته ، حين كان الفلاح موضع الاحتقار والازدراء ، وكانت القرية رمز التخلف والوضاعة . كان هذا الموقف إذا موقفا حيا فى ذاته ، وإن ظل محدودا فى ذلك الأطار (١).

ولا يخلو البطل حامد من مظاهر الضعف الفنى فى بناء الشخصية القصصية ، فهو لا يستقل عن المؤلف استقلالا ذاتيا ، إنما هو صورة متحركة له ، ينطق بأفكاره ، بل إن آراءه تخرج منه خروجا مباشرا فلا يكون حامد سوى بوق لهيكل ، فحين يتحدث مثلا عن شباب مصر فهو لا يتحدث عن تصوره هو كبطل من أبطال الرواية ، ولكنه يتحدث برأى المؤلف (٢)

وحين يناقش حامد فكرة الزواج مع أصدقائه فهو لا يناقش بمستواه هو ، ولكنه يناقش بمستوى المؤلف ووعيه (٣) .

وزينب شخصية القصة النسائية الأولى ، وقد صورها المؤلف صوره غريبة ، تبـــدو فى ملامحها وبعض تصرفاتها غير مقنعة أو قل غير متسقة والبيئة التى نشأت فيها بيئة الريف المصرى بصورته الواقعية المعروفة لنا . فهى فتاة ريفية فقيرة تعمل أجيرة ، لكن الله وهبها سمات من الجمال الانثوى يبدع المؤلف فى

(١) راجع رأى يحيى حق فى موقف هيكل الاجتماعى فى القصة « فجر القصة المصرية » .
(٢) تطور الرواية ص ٣٢٧ .
(٣) تطور الرواية ص ٣٢٧ .

رسمه ، كما وهبها سمات من الجمال النفسى أو الباطنى عنى كذلك باظهارها والالحاح عليها . ويريد أن يحمل هذا الجمال مثاليا خالصا لا تشوبه شائبة الواقع ،فلا ترى فى يديها مثلا آثار العمل ولا فى جبهتها لفحة الشمس ، ولا فى قدميها شقوق الحفاء .

وهى غريبة فى ريفها ببعض تصرفاتها كما يلحظ ذلك جماعة من النقاد ، فيقول يحيى حقى مثلا « وزينب فتاة عفيفة رغم أنها بوساسة حضانة ، لم تفهم حامد بطبيعة الحال، وإن مال قلبها إليه، وإنما هى تحب ابراهيم رئيس العمال أشد الحب فيزوجها أهلها لرجل طيب ابن حلال فتؤدى له حقوق الزوجية بصبر وأناة، ويجند إبراهيم للخدمة بالجيش ويسافر للسودان ويترك منديله لزينب ، فتراها تصاب من جوى الحب بالسل وتموت - كغادة الكاميليا - والدماء تنزف من فمها فتمسحها بمنديل ابراهيم (١) .

كذلك تصرفاتها كفتاة ريفية من ريفنا لا تليق بها على تلك الصورة « فلا أظن الفلاحة عندنا إذا أشتاقت لحبيبها قبلت ثوره كما فعلت زينب » (٢) .

وعلى ذلك تأتى صورتها أقرب إلى صورة الفتاة الغربية التى أستمدها الكاتب من ثقافته. وتصورها للحب تصور فيه كثير من التحرر من تقاليد البيئـــة الريفية ، (٣) واقتراب من تصور الفتاة العصرية الاوروبية. فهى تحب إبراهيم العامل الفقير وترفض حسنا الشاب الغنى حلم كل فتاة فى القرية ،وهى تلتقى حامدو تبادله الحب والقبلات ، وهى تلقى برأسها على كتف زوجها إبراهيم على صورة لا يمكن أن تكون وليدة ريفنا المحافظ فى مطلع هذا القرن .

وصورة زينب كما صورها هيكل فتاة مثالية رومانسية الطابع ، وهى لعبة

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٥٠
(٢) فجر القصة المصرية ص ٥٣
(٣) تطور الرواية ص ٣٣٠

آدمية جميلة وزهرة ليست نبت الطين وإنما وضعت فى أصيص أنيق للزينة فى شرفة مترف ، كما يوضع الصبار أحيانا وورود الشوك .

وعزيزة الشخصية النسائية الثانية فتاة غنية من طبقة من سراة الناس ، ارتبط بها حامد فى قصة حب وزواج ، لكنه لم يوفق فيها فتزوجت غيره .

والقصتان حب حامد لزينب ، وحبه لعزيزة إذا سمينا ذلك حبا تسيران جنبا إلى جنب تترابطان معا فى شخصية البطل ، ثم تفلت زينب وحدها لتتم قصتها مع ابراهيم ، وتفلت عزيزة لتتزوج بغير حامد .

وشخصية عزيزة غير واضحة السمات لم يهتم المؤلف ببحث جوانبها أو عرض أعماقها ، والشخصيات الثلاث تبدأ صراعها فى القصة بعاطفة الحب الذى ينتهى إلى ضياع .. « كل من حامد وزينب وعزيزة يبدأ من نقطة معينة هى تفتحه وتطلعه إلى هدف يريد بلوغه ، ثم يعانى عذابا كبيرا فى سبيل بلوغ هذا الهدف ، وأخيرا ينتهى أمره إلى الضياع ، ويسقط ولما يبلغ غرضه ، وأولئك كلهم ضحايا رئيسيون للحب العاثر ، الذى هو فى الواقع موضوع الرواية ومحورها »(١) .

وشخصيات الرواية الأخرى شخصيات تتوافر لهم سمات الحيوية أحيانا ، ويجيد رسم ملامح بعضهم من الخارج ومن الداخل (٢) .

وحبكة هيكل فى القصة ليست بالحبكة المتماسكة ، إذ يسود البناء كثير من التفاوت والخلل ، فهو يكثر من الرسائل فى أثناء القصة ، تتخلل السياق ، ويكثر من الاستطراد إلى وصف الطبيعة دون مبرر ، أو يكثر من التعليقات ، حتى إن الراعى يرى فى القصة مثلا للصراع بين النثر الفنى والقصة . يقول :

فى « زينب » ظاهرة تكنيكية طريفة لو أننا أوليناها العناية التى تستحق لأصبحنا أكثر قدرة على فهم عيوب الرواية ومميزاتها ... تلك الظاهرة تتلخص فى أن ثمة صراعا يدور بين الرواية والنثر الفنى ، أو الصراع بين الرواية والمقالة ..

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية ص ٤٦

(٢) دراسات الرواية المصرية ص ٤٦ /٤٨

وأبرز مثل على الصراع . . نجده فى ذلك الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهر الطبيعة الذى يلح به هيكل على قرائه الحاحا شديدا . . إن عيب هذا الوصف الدائم ليس بمجرد تكراره ، بل إنه يبدو متصمما ، وتبدو الأحداث أو تصرفات الأبطال أحيانا غير مقنعة ، لانها لا تجرى لأسباب مفهومة أو واضحة أو ببساطة لمجرد تلاؤمها مع الجو العام أو البيئة التى تدور فيها .

وفى القصة خطوط وألوان غريبة عنها ، تظهر كالنغم الشاذ وسط أنشودة الريف الحزينة التى يعزفها المؤلف أشرنا منها إلى بعض سمات زينب ، وتصرفاتها ، وتنبه منها هنا إلى ما لاحظه يحيى حقى من ملاحظات كحكاية الذنب والتطهر والاعتراف فكلها نغمات مسيحية من تأثير الغرب (١) يقول « أنظر اليه فى اعتراف حامد لشيخ الطريقة » .

واسلوب هيكل فى شبابه أسلوب ناصع سهل خرج به عن أسر المقامة وسجعها ، بل وعن قيود التكلف التعبيرى فى الأساليب الانشائية المعاصرة له . وحصيلته اللغوية وافرة ، لكن الميزة التى ظهرت بها زينب فى كتابات هيكل هى ميله إلى المصرية أى إلى اصطناع أسلوب مصرى الطابع ، تبدو فيه العامية واضحة ، وباستخدامه تعبيرات تبدو عربية وإن كانت مصرية خالصة ، وربما جرى فى ذلك مجرى جماعة من أدباء المصريين فى عصور مصر الاسلامية كالبهاء زهير .

ويمزج حديثه عن الفلاحين بكلمات ريفية عامية مما يستخدم فى لغة الحديث اليومى ، ويريد بذلك أن يوحد بين موضوعه وصورته التعبيرية ، ويرى يحيى حقى أنه إذا كان لهيكل عذر « فى استخدام العامية فى الحوار ، فلا عذر له فى استخدامها فى السرد . يقول :

« ولعل هيكل هو أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية ، وبذلك مهد هذا المنهج لمن جاء بعده ، ولا أدرى لماذا نثر فى السرد ألفاظا عامية غير قليلة ، وما كان أجدر به ألا يفعل فهى لا مبرر لها من الوجهة الفنية » (٢) .

---

(١) فجر القصة المصرية ٥١
(٢) فجر القصة ٥٣

ويرى غيره (١) أن ما دفعه إلى استخدام العامية فى سرده يرجع إلى عدم قدرة قاموسه العربى الفصيح على تقـــديم الكلمة المناسبة له نظرا لضعف ثقافته العربية وخاصة أول حياته ، كما يرجع أيضا إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعانى والأفكار التى استمدها من ثقافته العربية إلى مجتمعه .

وبعد فمهما يكن من أمر قصة زينب فانها تعتبر قصة رائدة بطابعها الحديث الذى خرج فيه عن المقامة ، وعن الحدوتة الشعبية إلى القصة الحديثة فى صورتها الجديدة فى الآداب الغربية وطبيعى أن تعروها بعض سمات الضعف ، وجوانب القصور ، كما يعرو كل عمل رائد . ويبقى لهيكل فضله فى « اتخاذ الريف والفلاحين موضوعا لأول قصصنا ، وتحبيب هذا الريف وأهله لنا » (٢).

---

(١) الدكتور عبد المحسن بدر فى تطور الرواية ص ٣٣٢

(٢) فجر القصة ٥٣

وراجع الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ٢٤١

وراجع دراسات فى الرواية المصرية ص ٥٣

المازنى وابراهيم الكاتب

وابراهيم عبد القادر المازنى يتجه فى فنه الكتابى إلى الروح المصرية ، أو قل إنه يكتب بروح مصرية تجمع بين صياغته السهلة الساخرة وخصائص حزينة ، تضم الحزن العميق إلى السخرية المريرة النافذة إلى الفكاهة العذبة أحيانا حتى كأن كلامه يقطر منها ، وهى فكاهة يحاول أن يتغلب بها على المأساة التى تعيش فى أعماقه. أو قل هى فكاهة تعطى مرارة وسوداوية .

ربما كان فى هذا الاتجاه مخالفا لهيكل ، فهيكل متفائل ، يحيى مشرق الأمل ويتصور الحياة فى صورة باسمة وردية، لم يكن له من المرارة ما للمازنى، وطبيعى أن يكون ذلك موقف كل من الأديبين مادام للوسط والوراثة أثرهما فى الإنسان وتكوينه النفسى وأنطباعاته .

وحياة المازنى وبيئته عملتا فى تكوينه ذلك التكوين الخاص، فقد ولد بالقاهرة بمسكن قديم من مساكن الأتراك قرب صحراء الامام(١) ، والده محام شرعى ، وخاله من رجال الدين ، ومات أبوه وهو صغير فتولت أمه رعايته وتعليمه ، وقاست فى سبيل ذلك كثيرا .

درس بالمدرسة الأولية ثم بالتوفيقية الثانوية والخديوية ، وألتحق بمدرسة الطب ، ولكنه نفر من جثث الموتى فى قاعه التشريح، فترك الطب ودراسته وحاول الالتحاق بمدرسة الحقوق وحال دون غرضه رسوم الالتحاق فقد كانت فوق طاقة الاسرة ، وانتهى به الأمر إلى مدرسة المعلمين التى كانت تعطى مكافأة مالية لمن يلتحق بها .

ومكنته الدراسة بالمعلمين من التزود باللغات الأجنبية وخاصة الانجليزية فقد أفاد بالقراءة فيها والترجمة عنها فائدة كبيرة . وأتيحت له الفرصة للوقوف على

---

(١) وصفه وصفا رائعا فى « صندوق الدنيا » .

ثاراً كثير من كبار أدباء الانجليز وأهتم خاصة بجماعة الرومانسيين منهم أمثال شيلى وورد زورث كيتس وبيرون . والتقى بزميله عبد الرحمن شكرى وحاولا عمل الشعر على نسق ما يقرآن فى الشعر الانجليزى الرومانسى .

وتخرج فى المعلمين ليعمل مدرسا سنة ١٩٠٩م، وأشتغل مدرسا للتاريخ بمدرسة العبيدية الثانوية ثم بالخديوية ، ونقله حشمت باشا وزير المعارف آنذاك إلى دار العلوم لتدريس الانجليزية للمبتدئين ،وضاق بهذا العمل ، وقدم أستقالته من العمل الحكومى سنة ١٩١٣ وعمل بالمدارس الحرة إلى سنة ١٩١٧ .

واتصل بالعمل الصحفى أتصالا وثيقا ، لكنه كان يولى اهتمامه إلى الادب والنقد والترجمة دون الكتابة السياسية ، فلم ينتم لحزب ولم يورط نفسه فى النزاع الحزبى كغيره من الادباء ، وأقربهم إليه زميله العقاد .

وكان المازنى نموذجا غريبا من الناس ، يجمع إلى الرقة العبث ، فهو كثير المعابثة ، وإن كان فى أعماقه حزينا متشائما . وهو ساخر ضاحك ، يقسو على نفسه ، وقد يقسو على غيره وخاصة من يعارضون أتجاهه أو من لا يرضى عنهم من الناس ، وقد قسا على زميله شكرى قسوة شديدة، وهاجمه هجوما عنيفا وقسا على المنفلوطى وحافظ ...

وكان يخفى فى نفسه بركانا وإن بدا على وجه غير ما يبطن . ونستطيع أن نقول ومع من عرض له بالدرس إن حياته انقسمت إلى قسمين من حيث موقفه النفسى والاجتماعى ، بل وموقفه الادبى كذلك ، فأما القسم الاول منهافهو قسم الشباب الاول ، وهو يتطلع إلى الحياة ، لكنه لايجد فيها ما يرضى تطلعه ، إذ أن الاقدار تتعقبه فلا تترك له مكانا أو منفذا إلى أمل يصبو إليه . . .

يموت أبوه عنه صغيرا فيحمل عبء الحياة مع أمه ، ويضطر إلى العمل ليكفل له ولها الرزق ، وتموت أمه وهو شاب فيتأثر لموتها أشد التأثر لأنها قاسمته صعاب العيش ، فأحبها حبين حب الامومة وحب العشرة ومقاسمة أعباء الحياة . يقول عن موتها : « إن موتها هدنى ، فقد كانت أما وأبا وأخا وصديقا » .

ثم هيضت ساقه، وكان هذا الحادث ذا أثر بالغ فى نفسه لا يقل عن موت أمه، وكان ذلك سنة ١٩١٤، كان يناول زوجته الدواء . قال « وكان السرير عاليا وأنا قصير القامة فشببت، فسمعت شيئا يطق، فظننت الكوب قد أنكسر ، ونظرت إليه فإذا هو سليم فحاولت أن أدور على قدمى لأرى ماذا حدث ، فاذا بساقى اليمنى تخذلنى ولا تحملنى، فسقطت على الارض ... وعولجت ثلاثة أشهر ولكن العلاج كان فيه بعض الخطأ فانحرفت عظمة الساق عن أستقامتها فقصرت عن أختها فكان هذا العرج ».

قال « كان هذا فى سنة ١٩١٤ فتغيرت الدنيا فى عينى وزاد عمرى عشر سنوات فى لحظة ، وأدركتنى الشيخوخة فى عنفوان شبابى ، فاحتشمت ، وصدفت عن مناعم الحياة وملاهى العيش ، وغمرت نفسى مرارة كان يخيل إلى أنى أحسها على لسانى » :

وكان مظهر المازنى وهو يمشى مدعاة للرثاء ، وصفه يحيى حقى فقال « .. هالنى منه منظر يكاد ينفطر له قلبى ، وشعرت نحوه بحنو شديد ، وتملكنى إحساس عجيب ، كأنى أشهد سلحفاة خرجت من حصنها ، فإذا أمامى مخلوق رقيق مضيع يفتك به أضعف عدو إذ وجدت المازنى رحمه الله يمشى مشية منخلعة ، يكاد شقه كله يهوى عن يمين إلى الارض فوق ساق أقصر من أختها بكثير ، كأنما أصيب فى جنبه بضربة عنيفة من هراوة ثقيلة قصمت وسطه . . خلل بسيط فك صواميل الجسم كلها ، كأنه فريسة بريئة هاربة غالها سهم خائن لواها واختلط الجرى عندها بالزحف فى مشية عجيبة من صنعها هى وحدها تنفرد بها دون سائر الخلق ، ستكون شفيعتها فى طلب الرحمة يوم النشور . ولكنى لا أدرى لماذا أحسست أن هذه المشية رغم تجرعها مرارة الضعف تنطق بالحزم كأنما تشق الصخر لا الهواء بضربات متتالية » .

وماتت زوجه الاولى وكان يحبها حبا شديدا يقول بعد موتها « وما أنا الآن حى من الاحياء ، ألا يدرى الناس أنى مت منذ سنين ، وأنى قبر متحرك

كشمسون ملتون ، أو جثة لم تجد من يدفنها أو صورة باهتة لما كنته فى حياتى ».

وماتت ابنته ولكن جزعه عليها لم يكن جزع الشباب بل كان حزنا يأكل قلبه ويبرى جسده . وقد رثاها بمرثية رائعة بالغة التأثير .

ولازمه الفقر والشقاء منذ حداثته فكان أستاذه . يقول « وكان الفقر أول أستاذ لى ، وإنه لأستاذ السواد الأعظم والجمهور الأكبر من الخلق ، ولكنه كان يلقى على دروسه كما تهوى العصا على أم الرأس » .

وتحدث طه حسين عن هذا الشقاء الذى لقيه المازنى فقال :

« .. وقد لقى فى هذا فنونا من المحنة ، وألوانا من العناء ، شقى كثيرا ، ولم يسعد إلا قليلا ، شقى فى نفسه ، وفى جسمه ، وفى رزقه ورزق من كان يعول من الناس ، واحتمل هذا الشقاء الذى أتصل أو كاد يتصل احتمال الرجل الشجاع الجلد ، وكان يعتقد أن الشقاء صديق أمين وحليف وفى للمثقف والأديب ، وأن السعادة ضيف يلم الإلمامة القصيرة بين حين وحين ، ثم ينصرف وقد ترك فى النفس لوعة وحسرة وألما .

وكان قد وطن نفسه على هذا كله فاستقبل الشقاء مبتسما له ابتسامة الرضى ، وأستقبل السعادة مبتسما لها أبتسامة السخرية ، ثم لم يلبث أن سخر من الشقاء والسعادة جميعا ، ثم لم يلبث أن سخر من نفسه حين يبتئس بالشقاء وحين يبتهج بالسعادة ، ثم لم يلبث أن سخر من الأشقياء والسعداء حتى أصبح سخرية عاقلة ناطقة تغدو وتروح ، وتستيقظ وتنام ، تعمل ساخرة حين تستيقظ وتحلم ساخرة حين تنام » .

كان المازنى فى شبابه ينظر إلى الدنيا نظرة تشاؤم سوداء ، فى قلبه ثورة ، لايهدأ ولايهادن : وإنه يعبر عن تلك الثورة فى قوله من شعره :

سأقضى حياتى ثائر النفس هائجا ⁂ ومن أين لى عن ذاك معدى ومذهب

على قد أحساس الرجال شقاؤهم ⁂ وللسعد جـــو بالبلادة مشرب

وتعبر هذه الأبيات عن آماله المصطدمة بالواقع المتقلب المتغير . يقول :

ويروعنى يأسى ويفزعنى ... أملى وأفرق من لقاء غد
ولرب جوهرة ظفرت بها ... فنفضت منها كف مرتعد
ورجعت أنظر هل بها أثر ... منها يظل يهف فى خلدى

وهو مادام قد وجد فى هذا العالم غير مخير فى مجيئه وذهابه ، ولا فيما يلق وفيما يدع فانه يضطر إلى قبول ما يلقيه إليه القدر ، ويتصنع الجلد ، فيقمع نفسه بأقسى ماتقمع به النفس ، وهو عليها شديد عنيد . وفى جنبيه بركان يفور . يقول عن نفسه :

أخوك إبراهيم يامصطفى ... كالبحر لايهدأ أو يستريح
كالبحر حتى الموج يقظانه ... لكنه من نفسه فى ضريح
من حوله الشطآن لاتنثنى ... تحبسه دون ألسياح الفتوح
خلت من المعنى لحاظ له ... وكانت البرق المضىء المليح
حواء يا أماه أنت التى ... أورثتنى هذا البلاء الصريح
كم آدم أخرجت ياأمنا ... من خلده بعد أبينا الطليح

ولشر المازنى ديوانى شعر ضمنهما ما قاله فى تلك المرحلة الأولى من حياته أحدهما سنة ١٩١٤ والثانى سنة ١٩١٧ ، وفيهما تلك الروح التى ذكرنا حتى بلغ به التشاؤم أن رثى نفسه .

قضى غير مأسوف عليه من الورى ... فتى غره فى العيش نظم القصائد
وقد كان يجنونا تضاحكه المنى ... وفى ريقها سم الصلال الشوارد
فعاش وماواساه فى العيش واحد ... ومات ولم يحفل به غير واحد

ويتأثر فى شعره بالشاعر الألمانى هاينى شاعر الألم والعذاب . ويشير العقاد إلى هذه السوداوية التى غلبت على شعره فى تقديمه لديوانه . ويقول « ويخيل

إلى أن أخانا ابراهيم لو لم ينبغ فى هذا العصر السوداوى ونبغ فى فجر التاريخ لكان هو واضع أسماء الجنة سمار الظلام وعمار الغيران والجبال ، وساقة السحب والرياح والأمواج ، فان به ولعا بوصفها وإن أذنه لتسمعها كأنها تنشد عندها خبرا (١) .

وتغيرت حال المازنى بعد ذلك الشباب الثائر السوداوى ، فهدأت ثورته بعد أن علمته الحياة أن لا جدوى من وراء هذا كله ، فليضحك وليغير من طبعه وليرض بما قسم ، فعاد يلقى الحياة بلا احتفال ويفتر لها عن أعذب ابتساماته ، ويحس بالسرور يقطر من أطراف أصابعه كالعرق ، وعاد سمحا متواضعا ريضا سلسا عطوفا ، عابثا أحيانا ، بل كثيرا ، عبث الصبى ، لا يرى فى الإمكان أبدع مما كان . وصدق فى قوله معبرا عن ذلك التحول فى طبعه :

وصرت غيرى فليس يعـرفنى   إذا رآنى الشباب ذو الطور
ولو بـدا لى لبت انكره   كأننى لم أ كنـه فى عمـرى
كأننـا اثنان ليس يجمعنا   فى العيش الا تشبث الذكر
مـات الفتى المـازنى ثم أتى   من مـازن غيره على الأثر

واستخف فى هذه المرحلة الثانية بالحياة فلم تعد تزن عنده مثقالا واستخف بنفسه وبما يكتب فعاد يطلق على أدبه أسماء مثل « حصاد الهشيم » أو « قبض الريح » ، أو « صندوق الدنيا » . وكانت فكاهته وعبثه مظهرا لهذا الاستخفاف ، ونتيجة لكثرة معاناته . يقول :

« إن فكاهتى ثمرة الهم والنكد ، وإن عطفى على الناس هو الذى يغرينى أن أعالج إدخال السرور على نفوسهم ، وإنى أحاول أن أقوى ضعفى بهذه الفكاهة ، وأرجو أن يكون لها فى نفوس القراء مثل هذا الأثر . وقد خلقنى الله صارما مرا ، ولا حيلة لى فى هذا ، ولكنى ما زلت منذ شببت عن الطوق أروض نفسى

---

(١) مطالعات العقاد ص ٣٠٣

على اللين والسجاحة ، وأجاهد أن أحلى مذاق العيش لنفسى ولمن حولى ولقرائى الذين أعزهم أهلا وإخوانا ، وأبناء وإن كنت لا أعرفهم » .

ويقول فى مرحلته الجديدة :

« وقد لدغت آلاف المرات ، فلا يجوز أن ألدغ بعد ذلك أبدا ، وخليق بى أن أتلقى كل ما يجىء لا بالصبر والتشدد ، فقد كان ذلك ما أفعل ، ولم يكن يكفى ، بل بالسخرية والتهكم ، سخرية العارف ، وتهكم المدرك للقيم الحقيقية للأشياء ، وبالابتسام الذى يهون كل صعب ويحيل كل جسيم ضئيلا » .

وقد استمد المازنى مادة كتابته من الحياة ، وكانت حياة الناس نبعا ثرا لأدبه. يقول فى صندوق الدنيا :

« كنت أجلس إلى الصندوق وأنظر إلى ما فيه ، فصرت أحمله على ظهرى وأجوب به الدنيا ، أجمع مناظرها وصور العيش فيها عسى أن يستوقفنى نفر من أطفال الحياة الكبار فأحط الدكة وأضع الصندوق على قوائمه وأدعوهم أن ينظروا ويعجبوا ويتسلوا ساعة بملاليم قليلة ، يجودون بها على هذا الأشعث الأغبر الذى شبر فيافى الزمان » .

وتتلمذ المازنى فى الأدب على جماعة من كتاب العربية الكبار فقرأ للجاحظ والمبرد فى الكامل وقرأ لأبى الفرج كتاب الأغانى ولأبى على القالى أماليه وقرأ كثيرا من دواوين الشعر القديم ، واهتم خاصة بجماعة من الشعراء القدامى أمثال ابن الرومى والمتنبى والشريف الرضى ومهيار الديلمى ، وكان يميل فى أسلوبه مطلع حياته إلى التأنق ومجاراة الكتاب القدماء . يقول زكى مبارك :

« بدأ حياته النثرية بالطريقة الجاحظية ، وهى تقوم على أساس الازدواج ، وقد وفى المازنى لهذه الطريقة أصدق الوفاء فى أمد يزيد على عشر سنين ثم جنى المازنى على نفسه بالكتابة اليومية » .

ولكن توفيق الحكيم يرى فى الطريقة الجديدة التى اتجه اليها المازنى وانطلق

فيها على سجيته رأيا آخر . يقول « إن المازنى يطلق روحه على السليقة ، فهو يكتب بدون تكلف وبدون أن يراعى قول الناس فيه . إن المازنى نفس طليقة مصبوبة على الورق فى صفاء ، وليس بالنفس الحبيسة فى إطار الوقار المصطنع أمام الناس » .

ويمتاز بقدرته على التصوير ، ومحاكاة الواقع . يقول عباس حافظ : . . «وعبقرية المازنى فى فنه تنحصر فى دقة تصوير الفكرة . . اقرأ مقاله مثلا عن « حلاق القرية » وأحكم بذلك للقلم انه سيد أدوات التعبير ، فقد يفتن المصور فى نقل صورة ناطقة عن حلاق القرية ، ولكن من أين لريشته أن تفتن فى التعبير عن تلك المواقف المضحكة التى يفتن بها قلم الكاتب » .

وأكثر نتاجه النثرى مقالات صحفية متنوعة الموضوعات ، وله ديوانا شعر ، وروايتان ، ومجموعة من القصص القصيرة نرتبها حسب صدورها . فقد أصدر ديوانى شعره سنة ١٩١٤ ، ١٩١٧ وهما مجموعة من القصائد الذاتية والتجارب النفسية التى تفيض بالالآم والكآبة .

ويقدم فى « الديوان » مع العقاد مجموعة دراسات حول أدباء من المعاصرين أمثال المنفلوطى وشكرى . وفى « حصاد الهشيم » (سنة ١٩٢٤) مجموعة مختارة من مقالاته الأدبية والنقدية ، فى موضوعات شتى بين مصرية وأجنبية ، يتحدث فيها عن شكسبير ورواية تاجر البندقية وعن ماكس نورداو ، والمتنبى ، وابن الرومى ورباعيات عمر الخيام ... الخ

و « قبض الريح » (سنة ١٩٢٧) مجموعة ثانية تعرض فيها بالنقد لجماعة من الأدباء أمثال طه حسين وتناول آراءه فى كتاب « فى الادب الجاهلى » و «حديث الاربعاء » فى الأدب العربى بصورة ساخرة و « صندوق الدنيا » (١٩٢٩) مجموعة من المقالات الاجتماعية الفكاهية والساخرة تتناول بعض صور الحياة فى المجتمع المصرى فى المدينة والريف .

و « خيوط العنكبوت » كصندوق الدنيا فى لونها الفكاهى الساخر (نشر سنة ١٩٣٥) ويعرض كذلك لبعض عيوب حياتنا المصرية .

ويتجه إلى كتابة القصة سنة ١٩٣٢ بادئا بروايته ابراهيم الكاتب ، ثم بمجموعات من القصص القصيرة تبدأ بمجموعة « فى الطريق » سنة ١٩٣٦ ، و « ميدو وشركاه » ، و « عود على بدء » ، و « ثلاثة رجال وأمرأة » ، و « ع الماشى » ثم رواية « ابراهيم الثانى » ، و « من النافذة » ، و « مسرحية بيت الطاعة » .

وترجم عن الانجليزية قصة « سانين » أو ابن الطبيعة للكاتب الروسى ماتزيباشيف ، واتهم بأنه اعتمد عليها فى روايته الأولى ابراهيم الكاتب . ومسرحية « الشاردة » لجالزورثى ، و « مختارات من القصص الانجليزية » .

وكان قديرا فى الترجمة ، طوع اللغة العربية لاستيعاب كل المعانى والأفكار الجديدة .

وأصدر فى سلسلة « أعلام الاسلام » بحثا قيما عن بشار بن برد .

وأهم ما يميز كتابات المازنى وأدبه عامة اهتمامه بنفسه وحياته ، فقد كانت مددا لكثير من مقالاته وقصصه . قال عنه توفيق الحكيم « إن المازنى أكثر الكتاب تصويرا لنفسه وحياته وبيته » .

وكذلك فإن موقفه من المرأة عامة كان مدعاة للملاحظة من قرائه ، وعجيب حقا أن تدور أولى رواياته حول موضوع تنقله بين أكثر من أمرأة ، كل منها لها لونها ومذاقها . وتراه يعترف بأن بعض فكاهته راجع إلى رغبته فى القربى إلى قلوب النساء ، إذ يرى أن الفكاهة أقرب طريق إلى قلب المرأة . كما قال فى ابراهيم الكاتب . وهو فى علاقته بالمرأة عاطفى ينساق وراء عاطفته ، شديد المطاوعة لقلبه يقلبه كيف شاء الهوى . وقد صدق العقاد صديقه إذ وصفه فى هذا بقوله :

أنت فى مصر دائم التهييد   بين حب عفا وحب تليد

وروايات المازنى وقصصه لا تعنى بالأحداث ولا تغرب فى الخيـال ، وموضوعاتها كلها تقريبا من واقع الحياة المصرية وواقع حياته الخاصة . وأكثر ما يهتم فى رواياته بتحليل أغوار نفوس أبطالها وكشف أفكارهم وفلسفاتهم .

ويؤخذ عليها بصفة عامة عدم دقة بنائها الفنى ، وغلبة السرد عليـها ، وكأنهـا ذكريات يرويهـا ولذا فقد جاءت كما قال مندور مسمارا يشجب فيه لوحاته الفكرية والجمالية .

ابراهيم الكاتب

جـو القصة :

تدور القصة بصفة عامة فى بيئتين البيئة الريفية متمثلة فى أحدى قرى الوجه البحرى فى مصر ، فى بيت أحد سراة الريف ، والبيئة الحضرية ممثلة فى القاهرة والأقصر والاسكندرية . ويعطى المازنى ملامح واضحة لهذه البيئات فى قصته ، ولا يعنى بوصفها أو إظهارها عنصرا من عناصر الحكاية كما يفعل هيكل فى زينب .

وتدور القصه بصفة عامة فى حقبة ما بعد الحرب العالمية الاولى ، ومصر كلها فى ذاك الوقت تتطلع إلى أن تنفض عنها غبار الماضى ، وتتحرك نحو مستقبل جديد . وكان شبابها المثقف آنذاك يحمل مشعل الحرية والتطلع والثورة ، وقد صور لنا توفيق الحكيم هذا الجانب فى عودة الروح بوضوح .

بدا فى ذلك الوقت لشباب المثقفين أن الحرب مع الانجليز والكفاح فى سبيل نيل الاستقلال كفاح مرير ، لأن المكاسب التى تلوح لهم قريبة لا تلبث أن تختفى براوغتهم ومماطلتهم . فهناك آمال بذلك ووعود وعهود أعطيت أثناء الحرب : ولما أنتهت الحرب أخلفوا العهود والوعـود ، وقبضوا على زعماء البلاد ونفوهم .

لذلك كان المستقبل يبدو فى أعين بعض شباب المثقفين مضطربا والطريق إليه تحفة الاشواك وإن كان الشعب لم ييأس من خوض معركة الحرية والتصميم عليها .

وزاد فى حالة القلق والاضطراب النفسى والفكرى لدى جماعة المثقفين من أبناء مصر تجاذب التيارات المختلفة لهم ، فقد كانت هناك تيارات متعددة تتنازعهم يمنة ويسرة ، منها تيار مصر الاسلامية والتراث الاسلامى ، وكانت تؤيده قوة معنوية وفكرية ضخمة ، تؤيده الخلافة الاسلامية وجماعة من المفكرين المسلمين ودعاة الاصلاح ، والأزهر ورجاله ، وتيار عربى قومى، وكانت تثيره الدعوة

العربية التى أشتدت بعد الثورة العربية فى الجزيرة العربية ، وبعد قيام جماعات من الشباب العربى المثقف فى البلاد العربية بعقد مؤتمر فى باريس لتثبيت هذا الاتجاه ، وتزعمه دعاة ومفكرون وأدباء وشعراء كثيرون ، وتيار فرعونى ، يرى تقدم النهضة المصرية الحديثة على أسس مصرية صميمة مستمدة من تاريخ مصر القديم ، الذى شهد العالم بمجده ، وذهلوا أمام الحضارة الزاهرة التى كانت تنعم بها ، وخاصة بعد الاكتشافات العظيمة والعثور على قبر توت عنخ آمون والعثور على ما يضم من الآثار المذهلة التى تدل على تقدم حضارى عظيم. والاتجاه الغربى الذى يدعو له جماعة من مثقفى الشباب الذين سافروا إلى أوروبا وأغترفوا من مناهلها الثقافية والحضارية أو تشبعوا بالحضارة الغربية وآمنوا أن لامنقذ لمصر من تخلفها سوى السير قدما نحو الحضارة الغربية والأخذ بأسبابها والانفصال عن الماضى بآفاته ومخلفاته ، والاقتداء فى ذلك بتركيا الحديثة بزعامة كال أتاتورك الذى أنتزعها من الماضى ودفع بها نحو الغرب . فبنى منها دولة حديثة غربية الملامح .

وكان طبيعيا أن تتصارع هذه التيارات وتتعارض ، وتتوزع المثقفين فيما بينها ، فكان هذا القلق الذى أنتاب بعض الشباب ، وتنازعه وأيتجه ذات اليمين أم ذات اليسار ، يشرق أم يغرب ، يحافظ على مصريته ويبحث عنها فى أعماق التاريخ والماضى ويحاول أن يبعثها أم يترك الماضى والتاريخ يعفى عليه الزمن ويبحث لمصر عن شخصية جديدة غربية اللمحات والقسمات ؟

وصاحب هذا الاضطراب الفكرى ، والمعنوى أضطراب سياسى ظل يترامى مصر فى عبابه منذ سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٥ ، ففى هذه الفترة ، توالت عليها سلسلة من الأحداث الكبرى ، بدأت بالرغبة فى حضور مؤتمر الصلح فى جنيف ، ثم تقديم مطالب مصر على أيدى الزعماء الثلاثة ، ثم نفى الزعماء ، وتصريح ٢٨ فبراير ، ثم لجنة ملنر والمقاطعة ، وما بدا فيها من موقف رائع للشعب المصرى كوحدة ، ثم عودة الزعماء وإعلان الدستور سنة ١٩٢٤ ، وأجتماع أول برلمان مصرى ، ثم قتل السردار والنكسة السياسية وإعلان التحفظات المشؤمة ، وتسلط الملك والانجليز ، والعب بالأحزاب ومحاولات تحطيم القوى الشعبية ممثلة فى الوفد .

كل هذا إلى جانب التطورات الإجتماعية والثقافية الكبرى التى بدأت تلعب دورها مثل الدعوة إلى تحرر المرأة وقيام الجمعيات النسائية للنهوض بالمرأة المصرية وخروجها من الحجاب والتقاليد . وإنشاء الجامعة المصرية لتعبر عن تطور جديد فى الثقافة ومحاولة خلق شخصية مصرية جديدة فى ميدان العلم .

ذلك هو الجو العام للقصة ، وأما القصة نفسها فتدور حول شخصية ابراهيم الكاتب ، وهو شاب مثقف كاتب مصرى قاهرى النشأة أتصل بثلاث فتيات مختلفات المنزع أولاهما شوشو قريبته ريفية حسناء فيها طيبة أهل الريف وصدقهم ، ولكنها متمسكة بالتقاليد أو واقعة تحت ضغط التقاليد التى فرضتها عليها بيئتها الريفية وأهلها من الطبقة الريفية المتوسطة المحافظة ، وثانيتهما ليلى فتاة متحررة تمثل الجيل الجديد من النساء الذى يأخذ بأسباب التحرر ويقتدى بنساء الغرب وهى أرستقراطية المنبت ، وثالثتهما مارى الممرضة فتاة إباحية رخيصة يرتاح لها إبراهيم لأنها لاتكلفه شيئا ولاترهقه من أمره عسرا ، ولأنه يقضى معها أوقاتا من الراحة فى رحلة الحياة . فهى محطة من المحطات فى الطريق كما يدعوها .

وتقوم القصة على أساس حب إبراهيم لشوشو وفشله فى الزواج منها لقيام العقبات فى طريقه ، عقبات وضعتها التقاليد ، فيهرب إلى الأقصر حيث يلتق بليلى هذه الفتاة المتحررة التى تعجبه فيرتبط بها زمنا دون أن تطالبه بشىء ، ولكنها تتحداه بشخصيتها القوية فيهرب منها مرة أخرى لأنه لايطيق مواجهتها أو مواصلة علاقته معها للنهاية بعد أن أنجبت ولدا وينتهى به المطاف إلى مارى من جديد التى عرفها منذ زمن ، فكانت كما يقول بالنسبة له محطة من محطات الطريق إذا ما أحس بالارهاق والتعب فى رحلة الحياة .

شخصيات القصة :

والشخصية الرئيسية فى القصة هى ابراهيم الكاتب ، وهى المسيطرة عليها من أولها إلى آخرها ، وتبدو كل الشخصيات بعدها ثانوية . وابراهيم الكاتب كما صوره المؤلف شخصية غريبة الأطوار ، فهـــو على مايبدو فى مظهره من طيبة

وسماحة ، إلا أنه ينطوى على عناد غريب ، وسلبية وازدواجية ، وفهم متناقض للحياة .

تقول له نفسه وهى تحاوره «نحن يا عبد الأيام وألعوبة الليالى..» ، ويقول بعد أن ينفض يده من حب شوشو إلى مارى «فانفض يدك من هذا الحب ، أسرع عد إلى مارى التقطها ، إن قلبها كالاستراحة فى أقليم الحب ، فابتسم وقال : بالضبط ، استراحة خالية مجهولة النزهة » .

ويصف الشيخ على ابراهيم موجها القول لليلى فيقول :

« لا يخدعك ظاهره الساكن ، أنه بشر لا قرار لها ، لا أعنى أنه كاذب أو غشاش ولكنا أعنى أن ما يدفنه فى صدره لا ينشر ، وهو قاس جدا على نفسه ، مجنون إذا شئت ، ولكنه جنون رائع لأنه جنون الإرادة القوية » .

وفى نفس إبراهيم مرارة ينفث بها أحيانا فيقول فى حوارمع شوشو : تقول له أقتناعك يعجبنى فهل لم تتألم قط ، فقال : ياله من سؤال كأنى لا أتألم الآن . أولى أن تسألى سمك البحر هل ذاق طعم الماء الملح ؟ .

ويقول : « أننا سعدنا أو شقينا سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا ، وإن الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا وتخفق فيها قلوب أخرى ، وترهق عقول جديدة وإنها ستشهد أشجاء طريفة تندب ، ومسرات ومباهج حديثة تطلب ويستمتع بها ، على حين نعود نحن كما سيعود كل شيء قبضة من تراب » .

ويقف ساعة أمام توابيت الموتى ، يتعظ بالموت وتجرى نظرته للحياة على لسانه فيقول : « آخر كل شيء هذا ؟ . . آخر الحزن والسرور ، آخر السعادة والشقاء ، آخر المجد والعزة والذلة والخمول ، آخر الشهرة وآخر الخفاء .. باطل الأباطيل . الكل باطل .. صدق ابن داود صدق سليمان » .

وهو عنيد حتى على نفسه ، يريد أن يقسو عليها لتشعر بحرارة الحرمان ويحاول أن يعذب نفسه ولا يعود لشوشو مع حبه لها ، ولا يطالبها مرة ثانية بالرغم من وساطة الشيخ على وبعض أهل القرية فيقول : هذه هى المسألة . . فلا

سبيل إلى إعادة الكرة ، نعم لم يذهب الأمل ولكنه هو لا يستطيع أن يتقدم مرة أخرى طالبا أو خاطبا، كلا هذا محال ،ومحال مثله أن يرى شوشو..وكيف يراها وأين ؟ ، إذا لم تفيء نجيبه إلى الرضا ولم تتقدم من تلقاء نفسها إلى ابراهيم ، فكل رجاء عبث .. يجب أن تراض النفس على مرارة الحرمان وأحتمال البعد .»

وآن لنا أن نتساءل عن سر هذا العناد والحرمان والمرارة فى نفسه وأثرها فى شخصيته ، وهل أدته إلى أتجاه أنصرافى عن الحياة ، أم أنه كان يتعلق بالحياة فى الوقت الذى يؤمن فيه ببطلانها وزوالها ؟ .

والمتبصر فى الرواية يحس لأول وهلة بثنائيتة ، أو توزع نفسه بين التعلق بالحياة والانصراف عنها ، ويتمثل هذا فى حبه لليلى وحبه لشوشو يقول « فهما حبان مختلفان يمثلان فى ظاهرهما وفى جوهرهما مذهبين مختلفين ، رفض الحياة والاستغراق فيها ، ولكنهما من حيث النتيجة سيان .

وسواء من قال ليس سوى الأر ض ومن قال ان تنالوا السماء

وأبيقور بعد كزينون ، كلاهما مخطىء ، وكلاهما مصيب، وقد التقيا بأعجوبة من أعاجيب الحظ الساخر فى نفس إبراهيم » ويقول عنه : « رجل يشتد على نفسه ويعنف ، ويشتد على غيره ويعنف ، ولكنه فى أعماقه رقيق ، عطوف يكاد يذوب رقة وعطفا .»

ويتحدث المؤلف عن حبه فيقول « ولم يكن سلا شوشو ، ولكنه تسلى ، ولم ينقض حبه لها ولكنه تعزى بحب سواها . وقد ينكر القارىء أن يتسع القلب الواحد لحبين ، غير أن الواقع كان كذلك ، وعلى أنهما كانا حبين من طرازين متباينين لا يمنع أحدهما الآخر ولا يزاحمه ، ولا يصعب لذلك أن يعيشا فى القلب متجاورين ، كما يتجاور فى القلب حب الوالدين ، وحب البنين ، وحب الأخوة وحب الزوجة ، وحب الصديق ، وحب الأدب . ويقول « وهكذا كان قلب إبراهيم يغمره حبان ، حب شوشو الرائعة التى تستولى على النفس محاسنها جملة وحب ليلى »

وتحاول أن تقتنع مع الكاتب بأنه كان يحمل فى قلبه حبين حقا ، ولكن هيهات ، فان حب ليلى كان نسيانا أو محاولة للنسيان لا غير ، كما كان حب مارى أو علاقته بمارى على الأصح تسلية، مجرد تسلية . وهو يضعف أمام حبه لشوشو إذا ما تذكرها . تعرف ليلى فيه هذا معرفة المرأة الخبيرة المجربة . يقول عنه :

« ... ومع ذلك يأبى ابراهيم أن يفض كتب شوشو إليه ، وإن كان يدخرها لسبب ما ، ولكن بقية من الرقة أو الضعف أو الحنين الذى لم يُغلب تغريه بالتحفظ بهذه الكتب، فما أقواه وما أضعفه ، وما أقساه وأرقه » .

ويقول عنه كذلك « ومثل ابراهيم لا يرد خطاه ولا ينكص على عقبيه ، وإنه من ذلك الطراز الذى يهون عليه أن يمشى إلى الجحيم ، ولا يهون عليه أن يتلفت أو يرى الناس فيه ضعفا أو يحسوا منه عودا إلى ما صرف نفسه عنه » .

وبعد صدمته فى حب ليلى ، ووقوفه على حقيقة أمره معها ، وإن لم يكن يحبها من أعماقه فإنه تعرى أمام نفسه وشعر بفتور شديد ، وسخط على نفسه كل السخط وتبرم بالحياة كل البرم . يقول : « ثم إبتسم سخرا من نفسه وإحتقارا للدنيا كلها ، فلولا عمق شعوره فى هذه اللحظة بهوان الحياة لصفعها أو ركلها أو بصق عليها فى وجهها » .

تلك إذا ملامح شخصية إبراهيم وقلقه وتقلبه وتردده بين الفتيات الثلاثة وضعفه وقوته ، رقته وقسوته ، وإحساسه بالمرارة وإنصرافه عن الحياة ونقمته ، وإقباله عليها ، وخوفه من الموت .

وترى ضعفه يتضح ، وسلبيته تكشف عن نفسها فى عدة مواقف ؛ منها هذا الهروب الدائم من كل ما يواجهه من مشكلات ، وخوفه من الاقدام على عمل وإتمامه والتمادى فيه ، تراه يصطنع المرض فى حالين ، حال يأسه من شوشو وحبه لليلى ، ومرضه بعد فشله فى حب ليلى وعودته لمارى ، فلم يصطنع المرض فى الحالين ؟ ؟ ألا إنه يريد أن يستشعر العطف عليه والحنو ، وهو مع ذلك يريد أن يبدو متكبرا عنيدا ، لا يريد عطفا من أحد ولا رثاء من أحد .

ونعود فنرى إبراهيم على تلك الصورة القلقة ، شخصية سلبية بل إنها نموذج فذ لشباب هذا العصر ، العصر الذى ساده القلق والإضطراب واليأس والتصميم معا ، الذى ثارت فيه روح الحياة والإنطلاق والثورة ، ولا زالت ترسب فى أعماقه عقابيل الضعف والخور والخوف من المجهول والظلام الذى ساد الأمة المصرية مئات السنين .

وابراهيم لم يتطور ، ولم يتغير فى القصة . فهو شخصية بسيطة الملامح وإن بدت فى أول مظاهرها معقدة مركبة ، لم تضف إليه أحداث القصة لونا جديدا ولم تنبت فى نفسه نباتا جديدا ، بل كل ما فعلت أن كشفت عن جوانب شخصيته وألقت الضوء على خبايا نفسه .

وأما بقية شخصيات الرجال فهى شخصيات ثانوية ، ومنهم الشيخ على، يصفه فيقول : « كان ضخما هائل الأنحاء قوى البنية ، كثير الإرعاد والإبراق، سريع الغضب ، حاد الكلام ، ولكنه على هذا كريم النفس وفيه أريحية وذكاء ، وفكاهة، وكان يسمى الشيخ على لأنه جاور فى الأزهر زمنا طويلا ثم انقطع عنه بعد وفاة أبيه وتزوج بنت عمه نجيبة خلص لزراعته الواسعة ، وكثر تردده على الاسكندرية فاشترى له بيتا فى ضاحية الرمل على شاطىء البحر ، وخلع الجبة والقفطان والعمامة لبس ثياب الأفندية ، غير أنه كان إذا عاد إلى البلد بكر إلى الجلباب من الصوف والطربوش » . ثم يقول عنه : إنه الإخلاص مجسدا ، والذكاء مصورا .

وشخصية أحمد الميت ، شخصية عجيبة ، أوردها المازنى رمزا مجسدا لسخريته ؛ تمثل الفلاح فى عهود الظلم وكأنه قد مات وهو لا يزال حيا .

والشخصيات النسائية أكثر تعددا وتنوعا ، وأولها شوشو وهى فتاة من بيئة ريفية مثقفة ، لها شخصية طيبة ، تفكر وتقرأ لموباسان وغيره من الكتاب الفرنسيين . وتقول عنها سميحة إنها تحبس نفسها أياما فى حجرتها لتقرأ كتبها ، وهذا كل ما استفادته من المدرسة ليس إلا .

ويقول عنها المؤلف : « هي فتاة لا يحس الرجل مادتها ولا يلتفت حيث يحادثها إلى الشكل . وكانت قدرتها هذه على صرف الجليس عن التأمل المادى لمعارف وجهها وخصائص محياها ليس مرجعها إلى لباقة أو كياسة ، وإنما كان مردها إلى السذاجة المحببة التي تذيب القلب وتشيع السرور في الصدر وتثير كرم النفس ، وكان لها كل كرم النفس الغريزة وحرارتها وخفتها ، وكان إحساس المرء حيالها أشبه بإحساسه حيال الطفولة البريئة الجميلة » .

وأما ليلى فمثال الفتاة المصرية الأرستقراطية المتحررة ، قوية الشخصية تتغلب على كل ما يقابلها من الصعاب ، ولا تعبأ بالقيود . يقول : « أما ليلى فخلق آخر وجمالها مختلف جدا وفتنتها مستمدة من عناصر غير هذه ، كانت أولى مزاياها اللين والمرونة ، وكانت تبدو ساكنة وهي تنساب ، وكان جليسها لا يسعه إلا أن يشعر أن لها عينين أثنتين ، والمرء في العادة لا يجعل باله إلى هذا الإزدواج ، ولا يلتفت إلى تلك التثنية حتى ليغلب أن يستعمل لفظ المفرد والمعنى مثنى فيقول العين ويريد العينين . ولكن ليلى كان لكل من عينيها إيماضها ولا إختلاف بين اللمعتين ، وأنهما لتجاوبتان ولكنهما على ذلك فيما يحس الرجل مستقلتان وكانت إمارات التفكير الكثير المرتسمة على محياها ربما أخطأت هذا الإلتماع وإن لم تقف مع ذلك إلا قليلا وإلى بضع دقائق على شيء من الدلال فيهما ، ولم يكن على هذا بادى التكلف بحيث يبقى صدق السريرة ، وكانت شفتاها كحاجبيها خطين حادين وإن كانت تقويستهما لينة رقيقة . والمرء يتوقع — ولا يستغرب منها حين ينظر إلى جبينها الوضاء الذى ترد عنه الشعر ولا تدعه ينسدل عليه — الصراحة والجرأة ، صراحة النفس التي تأنف أن تغالط في الحقائق وجرأة القلب الذى ذاق وجرب ، والعقل الذى فكر وتعب » .

يقول ابراهيم : « أكون مع ليلى فأراني كأني أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب ... » ويقول : « إن كتاب ليلى هذا ما يحرك نفسي لأنني ما عرفتها قط تحرك ذلك الجانب الشرقي من نفسي ، وإنما كانت دائما في نظرى رمزا لذلك

الظرف والرقة والشيطانية ... وغير ذلك مما يفيده العقل الغربي ، ويحدد المؤلف عمرها في القصة بست وعشرين سنة .

وماري وصفها بالاستراحة في اقليم الحب . بالضبط استراحة خالية مجهولة للنزهة ، ولكني تعبت، ومللت أن أظل أحمل حقيبتي الملأى بمؤنتي ، سئمت أكل الاطعمة المحفوظة واللحوم الباردة » .

وهي الضعيفة التي تشعره بقوته ، المذعنة التي تؤكد له قدرته على القهر وتبرز له لذة الغلبة ومتعة السيطرة ، فيبتسم ويود لو أنها إلى جانبه ليوحي إليها إرادته ويشعر بلذة الإسراع إلى الإجابة والامتثال .

ويقول: «حين أذكر ماري أحس سطوة وعنف الجبروت فهي المرأة التي يتذوقها الرجل الشرقي أو المرأة على الصورة التي يراها بها الرجل الشرقي ، خاضعة ، سلوى ، متعة ، خادمة له ، طوع إرادته ، جارية رهن اشارته» .

ونجية أخت شوشو الكبرى كتلة من اللحم . إنها ليست سوى كذا قنطارا من اللحم ، وما عرفت قط إلا العفاريت والخرافات . ولا عهدتها شوشو تنزل عن شيء مما درجت عليه . لا تعتبر بشيء اسمه الحب . تنظر للمرأة باعتبارها امرأة وللرجل باعتباره رجلا ، ولا علاقة بينهما غير الزواج .

ويقول : «ولم تعن بنفسها بما يبدو من ميل ابراهيم لشوشو ، وما قيمة هذا ؟ إن هذا الميل عندها لا قيمة له إلا على إعتبار أنه دليل على أن ابراهيم عاد بعد ثماني سنوات يفكر في المرأة ويشتاق حياة الزوجية ، أما الحب فكلام فارغ ، وحب امرأة بعينها لا يقبل أن يعتاض منها بسواها كلام أفرغ » وهي زوجة الشيخ علي .

وسميحة الأخت الثانية لشوشو والتي ارادت نجية أن تزوجه إياها ، يصفها بأنها لم تكن دميمة وأنها داهية خبيثة كاذبة ماكرة يحسها إبراهيم بكل جوارحه ثقيلة بغيضة ، ولم يكن ينقصها الظرف والكياسة والرشاقة أيضا ، ولكنه هو كان

يحس أن على صدره حجرا حين تكون معه ، وكان فيها جبن ومكر ، والجبن والمكر صاحبان ، سليطة اللسان . تهجمت على أختها شوشو لحزنها على سفر إبراهيم . من هذا الجيل الوسط . تجمع بين القديم والحديث ، أفكارها تعيش مع بعض تقاليد الماضى ولم تأخذ بأفكار شوشو المتحررة . تذهب إلى المنجمة بوحى من أختها نجية لتكشف لها عن الطالع ، وحاولت أن تدس بين نجية وزوجها الشيخ على وأن توهمها بأنه يحب شوشو .

المعالجة الفنية وأفكار المؤلف وإتجاهاته :

تسير القصة على طريقة السرد التاريخى ، فهى ترجمة لمرحلة من حياة البطل تذبذب فيها حبه لثلاث فتيات ، ويحاول المازنى كما عرضنا لشخصياتها أن يضفى عليها ملامح تصور كلا منها نموذجا إنسانيا — سواء فى النساء أو الرجال — للناس فى مصر ، فى الريف والحضر ، ولكن المازنى كان أقدر على تصوير الحياة المدنية منه على تصوير حياة الريف وشخصياته ، وإن كان قد مثل لنا فى نجية صورة المرأة المصرية المتعلقة بالتقاليد والخرافات على ما كانت عليه نساء الجيل الماضى .

فإبراهيم الكاتب إذا رحلة حياة أو مرحلة حياة ، ليس للأحداث فيها دور كبير ، وليس للبيئة كذلك ؛ إنما هو لقاء بين أفراد واصطراع بين رغبات ابراهيم ومن ألتقى بهم أو أتصل من قريب أو بعيد .

وإذا ما حكمنا عليها من الناحية الفنية البحت ووزناها بميزان فن القصة وجدناها تشيل فى ميزانها إذ لا تتوفر لها جوانبها التى تستمر بها وخاصة فيما يتعلق بالربط وتسلسل الأحداث وترابط مراحلها ترابطا تطوريا فى حركة حلقية متتابعة تؤدى إلى عقدة أو مجموعة من العقد تنتهى بحلها أو بكشفها على الأقل وليس فى هذه القصة عقدة بينة أو قطب واضح تندفع نحوه الأحداث وتصدر عنه موجات العمل الفنى ، اللهم إلا شخصية ابراهيم وبحثه عن امرأة يسكن

إليها وتخرجه من قلقه ووحدته والوحشة التي ألقت بجرانها حوله ... فمرض هذه النماذج للمرأة وكلها لم يوفق فيه إلى اختيار شريكة حياته .

وتعرض لنا القصة هنا وهناك آراء الكاتب ، بل كثيرا ما يفصح الكاتب عن نفسه ، ويطل على قرائه بسخريته وآرائه ومرارته من الحياة والناس ، وبرأيه في المرأة .

فنراه يقول في الحب : «على أن ابراهيم رجع عندم أن حب شوشو له لم يكن حبا لشخصه ، وإنما كان عاطفة جنسية قائمة بذاتها ومستقلة عن كل شخص معين ومتعلقة بالرجولة بمعناها الواسع ومدلولها الأشمل ، فمن السهل أن تتحول من شخص إلى آخر معين ما دام أن كلا منهما موافق صالح ، لأن العاطفة في هذه الحالة لا تكون حبا لفلان بالذات بل فورة نضج أنثوى تبغى الرجولة والسلام » .

ويربط بين الحب على تلك الصورة وبين الحياة المصرية «فإن الحياة المصرية وتقاليدها ، تصر على هذا النوع من الحب القابل للتحول ، إذا صح هذا التعبير ، والفتاة المصرية — في الأغلب الأعم — تذهب إلى الزوج وهي لا تحمل له حبا ، وانما تحمل له نضجا جنسيا ، قابلا بأن يتعلق بشخصه إذا ساعفته الظروف وأحسن هو سياسته ، واستطاع أن يوجهه إلى نفسه »

ويحاول أن ينقد تقاليد الزواج بهذه الصور المزرية فيقول : « إن الناس يحبون الزواج لأنهم في العادة يرتاحون إلى هذا الشعور ، ويحبون أن يكونوا على يقين من أن هناك وسادة يضعون عليها رؤوسهم كل ليلة ، وأن هناك أمرأة يسمونها الزوجة ترقد إلى جانبهم ، نعم فإن الإنسان انما يطلب البيت لأنه يطلب الزوجة ، لأنه يريد أن يريح نفسه من متاعب الإحساس ، كأنما هو يريد أن يفرغ من الأمر مرة واحدة وفي لحظة.. هذا هو الاستقرار ، وليس فيه ما يخدم الآداب والفنون أو يساعد على التقدم » .

ولا شك أن آراء الكاتب فى الزواج مشوبا بهـذه الألوان الداكنـة المتشائمة كانت نتيجة الفشل فى العثور على أمرأة تقف إلى جواره يقترن بها .

ويعمد المازنى أحيانا إلى المنولوج النفسى للكشف عن مثل هذه الآراء ، أو قد يعمد إلى السرد العادى والتعليق أثناء سياق القصة .

وينظر النقاد إلى رواية « ابراهيم الكاتب » نظرات مختلفـة ، فمنهم من يراها ترجمة ذاتية (١) فيحاولون اثبات الصلات الدقيقـة بين القصة والمـازنى سواء ، فى شخصيته أو وقائع القصة نفسها .

ويأخذون عليها بعض عيوب البناء فى: أنها لا تقدم بناء فنيا متـكاملا تدور فيه الأحداث حول محور واحـد ، وتؤدى إلى نهاية منطقية ، لـكنها تقدم ثلاث لوحات منفصلة لثلاث قصص من الحب هى : قصة حب إبراهيم لمارى ، وحبه لشوشو ، ثم حبه لليلى (٢) .

ومما ساعد على هـذا التفكك فى البنـاء قسمة الرواية إلى أقسام ثلاثة كل قسم ينهض بقصة منها على التعاقب ، وهو مما يوحى للقارىء وكأن الكاتب ألف ثلاث قصص منفصلة ثم أراد أن يربط بينها فى قصة واحدة .

وفى حديث المازنى عن الطريقة التى كتب بها الرواية ما يـكشف عن هـذا التلفيق . ويقول : « ولما خطر لى أن أجود على القراء لم أبدأ من حيث يبدأون هم الآن ، أعنى أن الموضع الذى افتتحت منه القصة لم يكن هو مستهلها الأخير ، وهذا فيما أظن بيان كاف، فاذا لم يكن كذلك فلنحاول مرة أخرى . أول ما كتبت من هذه الحكاية ما صار فيما بعد الفصل الأول من القسم الثالث وبعد أن قطعت مرحلة غير قصيرة كففت وانقطعت ، ثم عدت فتناولت الحكاية ،ولكن من ذيلها، أعنى أنى كتبت الفصل الأخير وثنيت بالذى قبله ، فالذى هو أسبق وهكذا ظللت

---

(١) راجع أدب المازنى لنعمات احمد فؤاد ص ٦٢

(٢) تطور الرواية ص ٣٤٣ وما بعدها

أكتب راجعا أو من الشمال إلى اليمين ، حتى اتصل القديم بالجديد ، ثم بدا لى أن فاتحة الكلام ينبغى أن ترد إلى الوراء قليلا ، فبدأت ما يعد الآن القسم الأول ، ورحت أكتب فى أوقات متباعدة حتى لا سبيل إلى تذكر الترتيب الذى وردت به هذه الفصول » .

ويقول «إن روايتى هذه بدأت سنة ١٩٢٥ وانها تنشر لأول مرة فى منتصف سنة ١٩٣١ ، ومن هذا يتضح أنه بدأ بكتابة قصة ابراهيم مع ليلى ، ثم بقية قصصه مع شوشو ومارى . ويبدو فى القصة معاناة الكاتب لمحاولة الربط بين أجزاء الرواية »(١).

والرواية تسيطر عليها شخصية البطل ، ولهذا تبدو وكأنها قصة ابراهيم وحده ، لا ثلاث قصص حب متصلة ، فعلاقات الحب التى يدخل فيها البطل ليست بالأهمية نفسها التى لنفسية ابراهيم وفكره . وانعكاسات علاقاته بتلك النماذج الثلاثة للمرأة عليها .

وقد أدت هذه السيطرة إلى تفكك آخر فى بنائها الفنى ، لأن البطل يخرج كثيرا عن سياق القصة ليدلى بتأملاته وأفكاره فيما يعن له من مشكلات أو فيما يعرض له من مواقف .

وابراهيم كاتب ومفكر قبل أن يكون مجرد إنسان أو بطل تحركه الأحداث فتؤثر فيه أو يؤثر هو فيها ، وربما أملى عليه كونه كاتبا ومفكرا مواقف تبدو غير منطقية ، مثل ذلك اللقاء بينه وبين ليلى فى معبد الأقصر ، وتجد ليلى نفسها مع ابراهيم فى أحد معابد الأقصر وكان ابراهيم قد رشا أحد الحراس فأذن لهما بدخولهما المعبد بالليل والقمر متجل والجو جميل ، فبدلا من أن ينتهز ابراهيم الفرصة المواتية ليناجى حبيبته بألفاظ الغرام العذاب أخذ يستعرض أمامها معلوماته عن

---

(١) تطور الرواية ص ٣٤٤

التاريخ القديم ، وأوردفى هذا الصدد نبذة تاريخيـة لا بأس بها ، تصلح ولاشك هامشا محترما فى أحـد كتب التاريخ ، ولـكنها تتنافر تنافرا شديدا مع نسيج الموقف كله » (١) .

ويرى الدكتور الراعى أن استعراض ابراهيم للمعلومات على هذا النحو المتكرر فى الرواية انما هو فى الواقع إحدى سمات ابراهيم المـازنى نفسه . فإنه هو الذى يتكلم ويفكر بعقل بطله ابراهيم ، وإن حاول فى مقدمة القصة أن يباعد بينه وبينه إذ قال :

« ولست أحتاج أن أقول إنى لست بابراهيم الذى تصفه الرواية » .

ولكن هذا لا يجوز علينا ، فهى محاولة منه لانكار الواقع أو قل محاولة للعبث بالقارىء ، وإدخاله فى وهم وتيه ثم يقف هو ليتفرج عليه وهو يضرب أخماسا فى أسداس ، فكل حركة وكل نسمة فى القصة تنطق بهذا التشابه أو قل بهذا التطابق بين المازنى وإبراهيم الكاتب .

وتدخل ابراهيم المازنى من خـلال بطله أدى كذلك إلى مفـارقة بينه وبين بعض شخصيات الرواية وما تنطق به . فهو ينطق الشيخ على أول الفصل الثالث من القسم الثانى بكلام غريب عنه وعن مستواه الفكرى والثقافى .

وسيطرة المازنى أو فكر المازنى ورغبتـه فى الافضاء بمعلوماته أدت إلى أن يعيد ويكرر بعض أفـكاره ، بل وبعض كتاباته السابقة كما هى ، ولا يتردد فى تضمين الرواية فقـرات من كتابه « قبض الريح » (٢) .

ومعنى هذه التضمينات من ناحية « التكنيك أن المازنى كان ينظر إلى روايته على أنها وعاء لحمل آراء وأفكار وعواطف معينة ، بدلا من أن تكون كائنا عضويا يبدأ صغيرا ولا يزال ينمو ويتطور ، حتى ليتخلف منتهاه عن أوله أو وسطه

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٩٢ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٣

فلا يصبح فى الامكان خلط أوله بآخره »[١].

وفى سيطرة البطل على القصة وفى سماته الذاتية ملامح رومانسية واضحة، ولكن تشوب هذا اللون الرومانسى شوائب واقعية ، يستخدم الكاتب طريقة الواقعيين فى دقة الوصف وتلوينه بألوان قاتمة ، وخاصة فى عرض وجهة نظره فى بعض المسائل ، وبعض الشخصيات[٢].

ويرى بعض النقاد أن القصة رغم ازدحامها بالحب ليست قصة عاطفية بمقدار ما هى قصة نفسية ، تلتقى الأضواء من كل جهة على طراز من البشر يمثله إبراهيم . وهذا النموذج البشرى الذى يمثله ابراهيم يستطيع أن يكون رمزا ومفتاحا لفهم كثير من الشخصيات الأخرى ، بل إنه يستطيع أن يكون نموذجا عاما ، مثله فى ذلك مثل شخصيات « هملت » فى رواية شكسبير ، أو « جوليان سوريل » فى رواية ستندال المسماة « الأحمر والأسود » .

إنه يعكس مرض العصر عند طائفة كبيرة من المثقفين المصريين فى النصف الاول من القرن العشرين وبخاصة أولئك الذين لا يرتبطون بالسياسة أو الحياة الحزبية ، ولا تعنيهم الانتصارات أو الهزائم التى تزدحم صفحة الحياة العامة، فقد خلقوا بطبيعتهم فرديين »[٣].

والأسلوب الذى يكتب به المازنى قصته أسلوب عربى رصين مشرق ، وهو لا يستخدم اللغة العامية فى السرد ، وإنما يجىء بها حيث لا تعطى الفصحى المعنى المراد ، أو حيث لا توافق الموقف أو الشخص المتكلم ، وكل ذلك يكون فى الحوار .

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية ص ٩٤

(٢) المصدر نفسه ص ٩٥

(٣) مقال لصلاح عبد الصبور بعنوان « مات الفتى المازنى » فى مجلة روز اليوسف العدد رقم ١٧٣٨ وضمنها كتابه بعنوان « ماذا يبقى منهم للتاريخ »

وقد كان المازنى من أنصار أستخدام الفصحى فى القصة وضد العامية . ودعاتها بحجة نقل الواقع ، أو اصطناع الواقعية ، فقد كان يقول ، كما جاء فى مقدمة القصة إن الفصحى لا تعوق التعبير الواقعى (١) .

وتنعكس على تعبيراته عامة روحه ، روح الفنان شديد الحساسية (٢) .

---

(١) راجع الأدب العربى المعاصر لشوقى ضيف ص ٢٣٤
و مقدمة ابراهيم الكاتب ص ٨-٩
(٢) راجع تطور الرواية ص ٣٥٥

قصص
توفيق الحكيم

لا يعد توفيق الحكيم كاتب قصة بقدر ما هو كاتب مسرح ، لكنه مع ذلك أسهم فى فن القصة العربية بثلاث من قصصه الجيدة وهى ، « عودة الروح » ، و « ذكريات نائب فى الأرياف » ، و « الرباط المقدس » .

وتتناول هذه القصص جوانب من توفيق الحكيم نفسه ، كما تصور جوانب من الحياة المصرية فى الريف والقاهرة فى مرحلة زمنية معينة هى ما بين الحربين العالميتين على وجه التحديد أو ما بين سنة ١٩٢٢ ، سنة ١٩٣٩ .

وقد ضمنها جميعا قطاعات من تاريخ حياته أو ترجمته الذاتية سواء فى حياة الاسرة أو حياته الوظيفية أو حياته العاطفية .

وحتى يمكن أن نتفهم الجو العام لها ينبغى أن نعرض صورة عابرة للحكيم إنسانا خرج من تراب مصر ليمسك بالقلم ويكون رائدا من روادها فى الفكر والأدب.

وكتاب « سجن العمر » بوح أو ترجمة ذاتية فيه قدر كبير من الصراحة يكشف فيه عن حياته وأسرته ودقائق فى حياة والديه ، ثم فى حياته الخاصة إلى ماقبل سفره إلى فرنسا لإتمام دراسته فى الحقوق .

وتتناثر هنا وهناك مواقف أخرى تكمل هذه الصورة العامة لترجمة حياته او تعمق بعض جوانبها نجدها فى أعماله الفنية .فى «ذكريات الفن والقضاء» ،«وعودة الروح»،«ويوميات نائب فى الأرياف».و«عصفور من الشرق»،و« تحت المصباح الأخضر » و « راقصة المعبد » ، و « عهد الشيطان » و « الرباط المقدس » .

ويمكننا أن نقول بعد هذا إنه ولد سنة ١٨٩٨ م من أب ريفى من قرية الدلنجات ، إحدى قرى مركز أيتاى البارود بمديرية البحيرة .

قال عن مولده « ساعة ولدت قيل إنى لم أبك مثل سائر الأطفال فحسبونى

نزلت ميتا ، وكان الوقت ليلا فنبذونى للاعتناء بالأم المريضة ، فلما عادوا إلى وجدونى فى أتم صحة، ساكنا صامتا أنظر فى عجب وسرور إلى ضوء المصباح»(١).

وهكذا ولد من أب فلاح وأم من أصل تركى . يقول فى« سجن العمر» إنه ولد بحى محرم بك بالاسكندرية ويقول عن والدته « كانت أسرة والدتى من أهل البحر .. ويظهر أن أصل هذه الأسرة من الترك أو الفرس أو ألبانيا . . لا أدرى بالضبط . أن سحنة والدتى وجدتى ومالهما من عيون زرقاء تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى هذه الزرقة ولا ما يقرب منها ، لأن سحنة والدى الفلاح القح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بأكمله » .

وعن والده يقول : إنه فلاح قح وإنه تعلم فى كتاب القرية « فقد كان هو وبعض أخوة له ممن أحبو كتاب القرية وتعلقوا بالتعليم يأتون كل عام دراسى جديد بمن يتشفع لهم لدى والدهم كى يستمروا عاما آخر » « .. وواصل الأب تعليمه المدنى حتى بلغ مدرسة الحقوق وتخرج فيها » . ويقول إنه أشتغل بالحياة العامة وأصدر هو واسماعيل صدقى ولطفى السيد مجلة الشرائع وهم طلبه ، وكان صاحب تواليف وقصائد منظومة وقراءات كثيرة فى الآدب والفلسفة ، وورث ابنه توفيقا مكتبة عامرة بأمهات الكتب فى الآدب العربى القديم .

ويبدو أن أسرة أبيه لم تكن بالثراء الذى أشار إليه بعضهم(١)، إذ يقول توفيق الحكيم « لم يكن والدى يملك غير مرتبه ، فإن أمه كانت معدمة ، وأبوه ، لم يرث عنه غير خمسة أفدنه مرهونة ضاعت فى ديون التركة » . وكان والده قد شغل وظيفة بالقضاء بعد تخرجه وسكن الاسكندرية زمنا ، وتزوج هناك وولد له توفيق .

وكانت السيدة أم توفيق صارمة الطباع ، أحاطت ابنها بكثير من الحرص ، وكانت تمنعه من الاختلاط بأبناء عمومته من « الفلاحين » ، وكانت تبدى له

(١) الدكتور اسماعيل أدهم فى كتابه عن توفيق الحكيم طبع سنة ١٩٤٥ .
(٢) سجن العمر .

أحيانا بعض التأفف من أختلاطه بهم فى عبارات لايرتاح لها الصبى ، ولا يبوح بهذا الضيق .

وتعلم توفيق تعليمه الأولى ، ثم رحل إلى القاهرة ليتم تعليمه الثانوى والعالى، وفى هذه المرحلة تدور قصة « عودة الروح » .

سكن بالسيدة زينب بحى البغالة بالمنزل رقم ٣ شارع سلامة. وكان يعيش فيه هو وعمته « جليلة » وهى فى القصة زنوبة ، وعمه حسن الحكيم وهو فى القصة حنفى .

وشهد بالقاهرة ثورة الشعب سنة ١٩١٩ وصور روح الثورة، أو قل روح الشعب المصرى التى تجلت آنذاك ، حيث ذاب الجميع فى واحد وذاب الواحد فى المجموع فى سبيل تحقيق غاية واحدة هى العمل فى بناء الأم الكبرى « مصر » .

وكانت مرحلة شبابه بالقاهرة مرحلة غنى فنى ، فقد حاول أثناء دراسته الاتصال بالأوساط الفنية ، ولم يتحرج من أن يطرق أبواب العوالم والفرق المسرحية الموجودة آنذاك ، وأن يكتب محاولته الأولى فى المسرح ، بل وفى الشعر الغنائى أو فى المنظومات الغنائية .

وقد قدم سنة ١٩٢٢ مجموعة من المسرحيات مثلتها فرقة عكاشة على مسرح الأزبكية منها : « المرأة الجديدة » و « العريس » و « خاتم سليمان » . ولم ينشر توفيق هذه المحاولات . مما يدل على أنه أعتبرها أعمالا ناقصة .

وفى قصة عودة الروح التى يؤرخ فيها لهذه المرحلة من حياته يعترف بأنه تعلم الدروس الأولى للفن على يد الأسطى حميدة ، وقد فصل هذا الحديث من بعد فى قصة « العوالم » التى أهداها لها فقال « إلى الأسطى حميدة الاسكندرانية ، أول من علمتنى كلمة الفن » .

وأشتغل توفيق الحكيم بعد تخرجه من الحقوق بالمحاماة زمنا ، ثم سافر إلى

باريس ليتم دراسته هناك ولكنه أهمل دراسة القانون والحصول على شهادة فيه ، وشدته الفنون وحياة الأدب والأدباء فاختط لنفسه طريقا آخر غير الذى ذهب من أجله .

وظل بباريس أربع سنوات يختلف إلى المسارح ويستمع إلى الموسيقى ويخالط أهل الفن . يقول متحدثا عن نفسه « وضاقت بى مصر فرحلت إلى فرنسا بعد أن كنت سجلت أسمى فى جدول المحامين ومهدت أمرى لحياة جديدة »(١).

ويقول مرة أخرى فى « زهرة العمر » « .. لقد طرح فى مصر مهنة المحاماة والقانون ليمضى فى حمل القلم ، وليقول للناس أشياء يعتقد أنها قد تنفعهم .. وما كان يريد غير ذلك ، ولا يطمع فى حياته فى غير ذلك ، فلا الجاه العريض كان يغريه ، ولا مفاتن الحياة كانت تستهويه ولا الثراء كان يجذبه أو يقنعه أو يرضيه » .

وربما عبر توفيق الحكيم عن خيبة أمله فى الدراسة وحصوله على الدكتوراه فى القانون مثل من كانوا معه أو زاملوه حين قال « إن أملى أكبر من جهدى ، وجهدى أكبر من موهبتى ، وموهبتى سجينة طبعى .، ولكنى أقاوم » .

ويعلق طه حسين على عبارة صديقه توفيق الحكيم هذه ، ويحدثنا عن ذهابه إلى فرنسا وعودته منها دون أن يظفر باجازة الدكتوراه ، لأنه لم يحفل بالقانون وإنما عنى بالثقافة عامة وفن التمثيل خاصة ، وكذا يصور لنا حياته فى باريس وعودته إلى مصر فيقول : « وأما أن موهبته سجينة طبعه فلا غرابة فى هذا لأن المواهب كلها سجينة الطباع التى فطر عليها أصحابها ، وليس من الممكن غير هذا ، لأن مانحها يلائم دائما بين ما يهب وما يفطر الناس عليه » . ثم يقول : « أن الأستاذ توفيق الحكيم بلغ فى الأدب درجة مرموقة ، وأن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن أمل الأستاذ الحكيم أكبر من جهده » .

ثم يقول مرة أخرى : « فليحمد صديقنا لربه أنه قد ظفر بالشهادة الثانوية

---

(١) مجلة الرسالة عدد ٩ يوليو سنة ١٩٤٢ .

وبشهادة الليسانس فى الحقوق ولا بأس عليه أن لم يظفر بالدكتوراه ، بل هو المسئول الأول عن ذلك ، لأنه حين ذهب إلى باريس لم يطلب هذه الدرجة وإنما طلب الثقافة العامة وفن القصص التمثيلى ، ودرجة الدكتوراه فى الحقوق والآداب أو كما شئت من الدراسات لاتهبط على الناس من السماء ، وإنما على الناس أن يجدوا ويكدوا ليظفروا بها وصاحبنا لم يبذل فى سبيل الدكتوراه جهدا أكبر من موهبته أو أصغر منها ، ولو كان أبواه فى باريس حين ذهب إليها لبذل هذا الجهد ولأصبح دكتورا فى الحقوق على رغمه » (١).

وعلى أية حال فإن توفيق الحكيم قضى سنواته الأربع فى فرنسا ، وكانت سنوات غنية بما حصل وبما أضافت إلى فكره وروحه من زاد ، وبما غيرت من مفهومه لكثير من جوانب الحياة والناس ، وسجل فى « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » ، و « سجن العمر » ملامح من حياته فى تلك الحقبة الحافلة ، سجل حياته وأفكاره ، آماله وحركاته وسكناته ، صلاته هناك بفتيات باريس وشبابها من أصدقائه الفرنسيين . ويبدو أنه كان مقتصدا جدا فى صداقاته ، وأنه كان يبتعد عن جو الطلبة المصريين ، فلا يصحبهم فى رحلاتهم ، مفضلا على ذلك أن يخلو إلى نفسه مكبا على القراءة .

وربما أنتابته فى باريس لحظات كان نهبا فيها لالآم التعاسة فى عزلته الاختياريه تلك . وكانت مرحلة فرنسا غنية بما كتب ، فكتب بعض أنتاجه بالفرنسية يروض القول ، بعضه قصص والبعض مذكرات وخواطر ورسائل . يقول : « وهناك فى فرنسا قرأت كثيرا وكتبت بالفرنسية نحو أربع روايات وتمثيلية مزقت الواحدة تلو الأخرى تمزيقا عقب الفراغ منها ، فلم أكن قد أهتديت إلى شىء . ولبثت فى هذا الجهاد زمنا » .

ومما كتب هناك « عودة الروح بالفرنسية ، ثم حولها إلى العربية ، بدأها سنة ١٩٢٧ ونشرها بالعربية سنة ١٩٣٣ » .

---

(١) حديث لطه حسين من كتاب سجن العمر . أخبار اليوم ١٩٦٥/١/٢٠ .

ثم عاد إلى مصر فأصيب بخيبة أمل وشعر بفارق كبير بين حياته فى فرنسا وحياته فى مصر وتردد ووقع فى حيرة فكر فيها أن يعود عبر البحر إلى حيث كان ، لكن الحياة فى مصر جذبته وسرعان ما اندفع فى تيارها ، وكان قد عين وكيلا للنيابة ، ورمت به أعباء هذه الوظيفة فى أحضان الريف المصرى وجعلته يلتق أبناء مصر على صعيد الواقع ، ويرى الحياة فى ريف مصر عارية فتكون هذه التجربة أضافة جديدة لشخصيته الفنية . ويعود من جديد ليخرج لنا « يوميات نائب فى الأرياف » و « ذكريات الفن والقضاء » ؛ بل ويكتب مجموعة من الرسائل إلى صديقه الفرنسى أندريه يضمنها كثيرا من آرائه وتأملاته فى هذه المرحلة .

يقول : « لم تكن حياته كلها غارقة فى النظريات أو التحرير والتحبير ولكنه غرق زمنا فى الحياة من حيث هى حياة بواقعها ، حلوها ومرها ، طيبها وخبيثها . ومن ذلك يوم كان يعمل فى القضاء ويجوس خلال الريف والمدن ، ويتصل بالحاكين والمحكومين ، ويطلع على خبايا المجتمع وخفايا الصدور والأسر والأكواخ والقصور » .

وفى رسالة إلى صديقه أندريه يقول : [1]

« .. تصور إنى أعمل بدل ثلاثة من الزملاء ، إذ ليس لى أجازة هذا العام ، أو الأصح انى نزلت عنها راضيا » .

وعين الحكيم بعد ذلك مديرا للتحقيقات بوزارة المعارف ، ثم ضاق بالوظيفة الحكومية فآثر الابتعاد عن قيود الوظيفة وأعبائها والإخلاد إلى نفسه وأدبه . وهكذا قضى زمنا بعيدا عن جو الوظائف الحكومية . لكنه لم يكن بعيدا عن الناس ، إنما كان يعيش حياتهم ولكن واقفا على بعد يتأمل ويكتب .

وألف فى هذه المرحلة جملة من أعماله الخالدة وخاصة قصته « الرباط المقدس » و « براكسا . أو مشكلة الحكم » .

ولما ولى الدكتور طه حسين وزارة المعارف سنة ١٩٥٠ عينه مديرا لدار

(١) زهرة العصر ص ٢٧٦

الكتب ، ثم عين عضوا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ، وكان له مكتبه هناك يسعى إليه ولا يزال يؤثره، والتحق بتحرير جريدة الأهرام، وأصبح عضوا فى هيئة التحرير مع الكاتب نجيب محفوظ والدكتور لويس عوض ، والدكتورة عائشة عبد الرحمن .

تلك وقائع حياته فى الوظيفة ، أما حياته الخاصة ، الحياة التى يخلد فيها إلى نفسه وحياته الفنية والفكرية فى برجه العاجى فيعرض لنا صورا منها ، أو قل لمحات – فهو ضنين بالتفصيل – فى كتابه « تحت المصباح الأخضر » . يقول مثلا :

« حياتى الليلية ، حياة رحبة مضيئة ذاخرة بشتى الألوان ، ميدانها لا فى المراقص وحانات الليل ، بل فى حجرتى المزوية ومقعدى الواسع قرب خزانة كتبى . حياة الليل عندى هى حياة النفس فى اتصالها النبيل بما أقرأ فى ساعات السكون ، وفى اصغائها الطويل إلى الخواطر والأفكار التى تعمر عالمى الصامت » (١) .

تلك حياة راهب الفكر الذى يعشق السكون والتأمل والقراءة المتمعة الهادئة . ولكنه مع متعته بالسكون والاسترسال فى تأملاته وأفكاره قد يضيق بالوحشة فيشكوها ، وهى شعور انسانى ، لأن الانسان فى حاجة دائما إلى أن يرى الناس ، أن يجلس ويحادثهم ... وهذا ما دفع الحكيم إلى الضيق بحياته الرتيبة أحيانا ، يقول :

« ... ورجعت إلى وحدتى ، تلك الوحدة الباردة التى تحيط بى من كل جانب فما أنا فى الحقيقة دائما سوى كوخ مقفر وسط صحراء من الجليد ، وضعت بداخله يد المصادفة إناء يغلى ويتصاعد منه البخار .. هو تلك الأفكار التى تخرج من نافذتى إلى حيث تصل أحيانا إلى جموع الناس » (٢) .

ويصور مرحلة من مراحل حياته قبل الزواج عاشها متنقلا غير مستقر تائها هائما غير مقيد بشىء . قال :

---

(١) تحت المصباح الأخضر
(٢) المصدر نفسه

« ... وهكذا أنفقت حياتى متنقلا تائها ، ليس لى مكان معروف ولا عنوان دائم، فما تركت فندقا لم أنزله ولا نزلا لم أهبطه حتى ضجرت ذات يوم، وتبرمت بهذه الحال ، واستنكفت أن أعيش هكذا كما تعيش الفكرة الهائمة والروح الحائرة. فأردت أن أجرب الحياة المستقرة فى مسكن ثابت اخترته فى بقعة جميلة من بقاع القاهرة يشرف على النيل وترى من نوافذه القلعة والأهرام ، وعنيت بأثاثه ، وأعددت فيه مكتبا أنيقا وخزائن للكتب ، واقتنيت سيارة ، وأقمت بمفردى وحولى خادم وطاه وسائق ».

ولم يطق حياة الاستقرار لأنه اعتاد أن يحوم وينطلق ؛ فضاق بحاله الجديدة وبشقته وخدمه وسائقه وعربته .

يقول . فماذا حدث ؟ ... لم أتحمل الحياة فيه عاما فقد كاد الخدم الثلاثة يذهبون بالبقيه الباقية من عقلى ، أما السائق فلا يريد أن يصغى إلى رجائى ، كلما طلبت إليه ألا يسرع ، فأنا أبغض السرعة ، انها تمنعنى من التفكير ، ولطالما أكدت له أنى لست مستعجلا شيئا ، ولا شيء يستعجلنى ، فأنا عدو الزمن والوقت ، ولم أحمل ساعة قط ، فالوقت عندى ليس من ذهب ، بل من تراب».

هجر مرة أخرى هذا كله وعاد كما كان منفردا لا يقيده شيء كعادته . يقول :

« وانطلقت بمفردى حرا من جديد ، أنتقل فى الفنادق وأطوف بالشوارع، وأقفز إلى عربات الترام وسيارات الاوتوبيس ، وأختلط بالناس ، وأمتزج بالجماهير ، فأحسست كأن الدم يعود حارا إلى عروقى وأن قدمى قد فرحتا بلمس الأرض من جديد ، وأن فكرى قد عاد إلى انطلاقه ونشاطه مع السير الحر بالأقدام فى كل مكان . وملاحظة الناس فى الطرقات ، فقد أخصبت ذهنى الذى حبس طويلا خلف الزجاج .

وجعلت أقف على بائع الأذرة وهو يشوى كيزانه على عربته الصغيرة ، فأحادثه وأباسطه ، لا يتعجلنى سائق ، ولا تنتظرنى سيارة . وأصغى إلى حديثه

الطويل فى الليل مع كناس الجهة ، فاشترك معهم فى السمر والحديث . ورأيت الكناس يسامر البائع طمعا فى كوز ، والبائع لاه عنه لا تخطر له المزومة على بال ، فإن الشغل شغل فى عرف التجار ، فاشتريت أنا كوزين ، أعطيت الكناس واحدا واستبقيت لنفسى الآخر ، فدعا الكناس لى الدعوات الصادقات ، وجعل يأكل ويقص على ما عنده من أحاديثه العامة البريئة ، اللذيذة » .

ومن حياة التأمل المنعزل ، والمخالطة البسيطة لطبقات الشعب وعامة الناس فى الشارع استمد الحكيم مادة فنه ، وكانت موردا غزيرا ، لقصصه ، ومسرحياته ، ولسنا نقول مع ذلك أن هذا المدد كان يوجه قلمه ليخط خطوط الواقعين على الأرض ، إنما كان يستمد منه لتأملاته ، يغذى به أسلوبه فى مزج الخيال بالفكر ، ويرتفع بالواقع إلى برجه ، يلقى عليه ظلاله ، أو أضواءه المشرقة أحيانا ، القاتمة أحيانا .

وهذه الفقرات التى نقلناها من « تحت المصباح الأخضر » تصور جانبين من شخصية الحكيم ، أو تكشف ازدواجا فى تلك الشخصية ، وفى حياته ، وقد نشأ معه ذلك الازدواج منذ طفولته ؛ فأمه كانت تفرض عليه نظاما صارما تعزله عن مجتمعه وعن اللعب مع أنداده ثم يذهب إلى المدرسة فتتفتح أمامه الحياة بسعتها ، ولكنه يعود إلى منزله من جديد ، إلى الوحدة والعزلة . ونمت هذه الثنائية معه بنموه ، فكان له الجانبان ، وهو يعيش عليهما ، وقد تعايشا معا ولم يتنافرا ، بل لم يطغ أحدهما على الآخر ، وإنما قد يعين أحدهما الآخر وينميه . لقد اكتسب من حب العزلة الفكر والقراءة الهادئة المتأنية والتأمل ، والكتابة ... كما إكتسب من الجانب الآخر من مخالطة الناس ومعايشتهم والتعرف عليهم تجارب كثيرة لقلمه ، ومدادا له . ونقتبس فقرة عن حياته بالنيابة من زهرة العمر . يقول :

« ... إن الحياة لتقهرنى على قبول ما لا أريد ... إنى منذ التحاقى بالنيابة المختلطة تلك الشهور وأنا أختلط بطوائف الموظفين وبألوان من الناس

ما كنت أستطيع الحياة بينهم يوما وحتى مطالعاتى اليوم أكثرها ما عدا ما يتعلق منها بعملى الرسمى ، يجنح إلى الدراسات الجافة والمسائل الإقتصادية ، ومع ذلك فأنا أشعر أن فى نفسى منطقة رفيعة منيعة لا يصل إليها أحد ، فأنى ما أكاد أختم أعمال النهار حتى آوى إلى حجرتى أصغى إلى أسطوانة « عصفور النار » لسترافسكى .

لقد أخطأت يا أندريه كما أخطأت أنا من قبل إذ تظن حياة العمل والواقع قديرة على إنتزاع حب الجمال من أنفسنا ، وأسفاه إن كل ما كسبته نفسى من إتصالها بالفن الحق كان حقيقيا خالصا لا زيف فيه .

إنى أعيش فى الظاهر كما يعيش الناس فى هذه البلاد ، أما فى الباطن فما زالت آلهتى وعقائدى ومثلى العليا . كل آلامى مرجعها إلى هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة (١).

أهى آلام حقيقية إذا ؟ ، آلام الرومانسى الذى بنى لنفسه قصور الخيال ، ويضطر أن يهجرها ليعيش فى أكواخ الواقع ، أو التناقض بين بياض الأمل ، أو المثل ، وسواد النموذج الحى ، إنها آلام نفس شاعرة على أية حال ، آلام خالقة ، وليست آلاما هدامة ، ولا معطلة .

موقفه من القيم الانسانية الدين الاخلاق الفن :

ينظر توفيق الحكيم إلى الدين نظرة تسمو على الشكليات إلى الحقائق ، ومن المظهر إلى الجوهر ، يفهم من الدين لبه وخلاصته ، معانيه السامية التى لا تتوقف عند حدود القوالب التى هى فى غالبها من صنع الناس ، أو من صنع المجتمع بتعقيداته وقيوده . تلك القيود التى تحجز الروح الإنسانية وتقف دون انطلاقها إلى أفق الحقيقة ، حقيقة الخلق والخالق ، حقيقة الله والكون ، حقيقة الإيمان بالقلب والعقل ، لا بالعقل وحده .

ولا يجد الحكيم تعارضا بين الدين والعلم ، كلاهما باحث عن الحقيقة ، ولكل

---

(١) زهرة العمر ص ٢١٠ .

طريقة، العلم وسائله المادية وتجربيه ونظرياته ومعادلاته ، وهى وسائل قد تعجز آخر الأمر عندما تبلغ غاية تتوقف عندها ، أما الدين فوسيلته إلى المعرفة القلب، بالإيمان يستطيع أن يتخطى ستار المادة ، وأن يعبر حاجزها الكثيف فيبلغ ما لم يبلغه العلم .

يقول فى مدارك العقل والقلب : (١)

« والحقيقة العقلية ليست الحقيقة المطلقة ، وليست الحقيقة كلها ، ولكنها الحقيقة التى يستطيع العقل أن يراها من زاويته ، فإذا كانت الحقيقة مرجعها القلب فإن العقل لن يرى منها إلا الشطر الذى يستطيع أن يراه ، ويظل محجوبا عنه الشطر الواقع فى دائرة القلب . فوجود الخالق الجبار المنتقم الرحمن اللطيف لا شك فيه عند القلب ، أما العقل فإن استطاع بالمنطق أن يتصور وجود الخالق فأنه قد يرتاب فى صحة تلك الصفات المنسوبة إليه ... أما حقيقة الخالق فأمر بعيد عن مقدرة العقل ، وهل يستطيع الجزء أن يرى الكل » .

ويقول :

«فالحقيقة العلمية أو العقلية شىء والحقيقة الدينية أو الإحساسية شىء آخر ، وأن رجال الدين يقعون دائما فى الخطأ إذ يبتسمون بسمة الظافر كلما قال رجال العلم قولا يتفق مع الدين ، ويقطبون تقطيب الغضب كلما نقض رجال العلم أسس الدين. وما أحراهم فى كلتا الحالتين أن يبسموا غير مكترثين بسمة الصفاء واليقين، وأن يعتقدوا تمام الإعتقاد أن العلم فى كلا الحالتين كاذب عندهم وإن صدق وأن لا شأن للعلم بهم ، وأن الحقيقة الدينية بعيدة عن وسائل العلم ودائرة بحثه ، وأن العقل يستطيع أن يهدم الدين كما يشاء دون أن يسمع القلب طرقة واحدة من طرقات معوله وأن أولئك الملحدين الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتفنيد الدين وهدم أصوله، والشك والتشكيك فى جوهره ووجوده لم يستطيعوا لحظة واحدة أن يسكنوا صرخات القلب الحارة الصاعدة إلى ذلك الوجود الأسمى الذى بيده نفوسهم » (٢).

(١) تحت شمس الفكر ص ١٤ .
(٢) تحت شمس الفكر ص ١٥ .

وغاية الدين ليست بجرد إرساء قواعد الأخلاق وبيان الخير من الشر ، بل الدين فى حقيقته أبعد غورا . فالدين باعتباره قانونا اجتماعيا ينظم الغرائز ويحفظ التوازن بين الخير والشر هو أمر متعلق بذات الإنسان، متصل إذن بعقله وعلمه، على أن عنصر الأخلاق فى الأديان ليس جوهرها، فإن بعض البلاد قد استطاعت أن تجد فى الأخلاق غنى لها عن الأديان، إنما قوة الدين وحقيقته فى العقيدة والإيمان بالذات الالهية الأزلية ، هنا لاسبيل إلى الدنو من تلك الذات إلا عن طريق يقصر عنه العلم الانسانى، بل يقصر عنه كل علم، لأن العلم معناه الاحاطة. والذات الأبدية لا يمكن أن يحيط بها محيط ، لأنها متناهية الوجود فالاتصال بها عن طريق العلم المحدود مستحيل » .

وفكرة توفيق الحكيم عن الدين متعلقة بفكرته عن الإسلام وصاحب رسالته محمد صلى الله عليه وسلم ، وفى الإسلام خلاصة الفكر الدينى، وفى الرسول خلاصة المثل الكامل ، يقول : « لقد آن للعرب أن تدرك أن محمداً والاسلام هما من منابع الفكر الحر ، وطفرة من طفرات البشرية المتحررة ، والدليل على ذلك شخصية النبى ذاتها وغرضه فى الدعوة إلى دين جوهره إقناع النفس بالحقيقة العليا، فمحمد هو أول نبى مجد البشرية بأن أعلن أنه بشر ، وأن دينه دين الفطرة البشرية » .

ويقول « وهنا تبدو حكمة الإسلام ظاهرة بين سائر الأديان، فهو دين بسيط فطرى لم تدخله صناعة ، كل شىء فيه صادق خالص صاف ، ليس فيه إنكار لقوانين الطبيعة ، بل فيه مسايرة حكيمة ومصاحبة رشيدة لكل ما فرضه النظام العلوى على البشر من حيث تركيبهم المادى والمعنوى . ذلك أن أسلوب محمد فى ادراك الحق كان أسلوبا مستقيما، فهو قد أدرك أن معنى الحق إنما هو السبب الذى يصدر عنه الناموس الأكبر، وأن روح الوجود هو النظام ، وأن مخالفة النظام الطبيعى للإنسان والأشياء مخالفة لله ، وكل من يقف فى وجه النظم الطبيعية لايمكن أن يكون من عندالله ، لأن الله لايناقض نفسه . كل هذا فهمه محمد ووعاه ببصيرته النورانية النافذة فجاء أسلوب القرآن فى الافصاح عن « الحق » واضحا جليا ، لا يأمر برهبنة ،

ولا بالفرار من الدنيا ولا بتعذيب الجسد من أجل الله ، الله لا يأمر بتحطيم ما بناه »[١] .

ويقول « وإنما يريد الله أن تعيش الأحياء طبقا لقوانين الحياة التى وضعها لها وأن تجاهد فى سبيل الحياة ، وأن تتغلب على عناصر الفناء بما هيأه لها من مناعة طبيعية أو مناعة أكتسابية ، والدين هو أداة المناعة الاكتسابية لمكافحة عناصر الفناء » .

رأيه فى الفن :

يرى توفيق الحكيم أن الفن فى مختلف صوره لغة عالمية إنسانية يتخاطب بها الناس ويفهمونها على أختلاف جنسياتهم ولغاتهم : والفن بهذا المعنى الإنسانى السامى الذى يجمع قلوب بنى البشر وعواطفهم وأحاسيسهم فى واد واحد يتقاربون فيه ويتعايشون ، خاصية بشرية ، فهو يميز الناس دون سائر الخلق .

أن الانسان الاعلى ليس ذلك الإنسانى الذى يضع كل شىء فى فمه ، ولكنه ذلك الذى يشعر بحاجته إلى متع معنوية وأغذية روحية . وأطعمة ذهنية لاعلاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته الجثمانية أو المادية . هذا هو الفرق الوحيد بين الإنسان والحيوان ، فالحيوان لايحتاج إلى أن يطرب لبيت من الشعر أو لصوت من الغناء أو لتمثال من الرخام ، ولايمكن أن يخطر له على بال وجود عالم آخر غير عالم الاكل والشرب المادى ، كل فضل الإنسان على غيره من المخلوقات أنه أرتفع إلى العناية بأشياء معنوية لاتتصل مباشرة بطعامه وشرابه ومقومات حياته المادية . وهذه الاشياء سماها فيما بعد الفن والأدب [٢] » .

ويرى أن الفن ينبغى أن يظل فى برج عاجى ، وأن يبقى الفن للفن ، لا أن يسخر الفن للمجتمع وخدمة الافراد والناس ، فإنه بخير مادام محافظا على سموه وإبتعاده عن الخوض فى مسائل الأصلاح الإجتماعى والسياسى .

---

(١) تحت شمس الفكر ص ٣٢ .

(٢) تحت شمس الفكر ص ٨٠ .

فإذا ما أردنا تسخير الفن فى هذه الاغراض ، فمعنى ذلك الهبوط إلى ضرب من الدعاية والوعظ والإرشاد . أما إذا كان فى الامكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقده ذرة من قيمه الفنية العليا فهو فن راق ولاشك ، ولكنه لايتهيأ إلا الأفذاذ الذين لايظهرون فى كل زمان .

ويعرض للآراء القائلة بأن الآداب والفنون العربية إنما تيسر لها الرقى والازدهار لأنها عالجت مشكلات المجتمع فكان ذلك سبب تطورها فيفنده ، ويقول بعكسه وهو أن الذى نهض بتلك الآداب حقا هو ما فيها من عناصر الفن الخالص ، لا لأنها كانت من أدوات الاصلاح الإجتماعى .

ويمثل بكبار الادباء والفنانين . « والذى أعلمه أن أناتول فرانس وأن برنارد شو مؤلف مسرحى ، وأن تولستوى قصصى ، وتلك هى صفاتهم التى تؤخذ على سبيل الجد ، أما ميول فرانس وشو الاشتراكية ونزعات تولستوى الإصلاحية فهى نواح ينظر إليها تارة بغير احتفال ، وتارة أخرى على أنها توابع أو ظواهر ، ودلائل قد تفسر على ضوئها بعض أعمالهم الأدبية وآثارهم الفنية » .

ويقول « إن الآداب الغربية لم تحترم يوم فنانا أو أديبا لانه «مصلح» ولكنه قد يحترم المصلح إذا كان أديبا أو فنانا »(١) .

ويقول إن الفن ظاهرة فردية فالفردية فيه وفى الادب هى أساس الخلق والابداع وبغيرها لايقوم فن . والفنان إذا لم يقل أنا فهو ليس بفنان ، كما أن العالم الذى يقول أنا ليس بعالم ، فالعلم إذن جماعى عالمى والفن ذاتى فردى (٢) .

وتشبعت روح الحكيم بالفن منذ صباه ، عشقه فى شتى صوره فى الغناء والموسيقى ، فى التصوير والمسرح ، فى الأدب .

وآمن بالتكامل بين الفنون ، وبأن الاديب الحق هو الذى يتعرف على فنون السمع والبصر « فإن التربية الفنية الكاملة الشاملة لمختلف الفنون منذ الصغر هى

---

(١) تحت شمس الفكر ص ٨٦ .

(٢) تحت شمس الفكر ص ٦٤ .

التى تنمى عند الأديب الأوروبى ذلك الإحساس بالتناسق الفنى الذى يرفعه إلى تلك المرتبة من مراتب الخلق والإبداع . ويعنى بالتربية الكاملة تربية جميع الملكات والحواس مجتمعة ، فتربية ملكة العقل وحدها لا تكفى رجل الأدب والفن إن لم تصاحبها تربية لحاسة البصر وحاسة السمع وحاسة الشم وحاسة الذوق . . ولا ينبغى لأديب أو فنان أن يترك حاسة من حواسه هملا بغير تكوين، عاطلة لا تؤدى عملا» .

ويقول « ويجب على كل أديب أن يتعرف إلى مواطن الجمال فى كل فن . وقد استخلصه العباقرة وصبوه فى قوالب فنية رائعة هى: الكتب والصور والتماثيل والمعابد والسيمفونيات والأوبرات والأناشيد والتمثيليات والأشعار . وأنه ينبغى لنا إذا أردنا الارتفاع بآدميتنا أن نسمو إلى تلك العوالم وأن نجوس فى أرجائها الواسعة، مهتدين بقيادة عظماء الفنون الذين طافوا بها قبلنا، واكتشفوا قممها وغاصوا على كنوزها »(١).

---

(١) زهرة العمر ص ٢٨١ .

عـــودة الروح

خرجت قصة « عودة الروح » إلى النور سنة ١٩٣٣ وإن كان توفيق الحكيم بدأها قبل ذلك بسنوات ، وعدّها بعض الكتاب بداية الرواية المصرية الحديثة.

واعتبرت كذلك لاكتمال بنائها واحتوائها على مضمون اجتماعي حي ، ربط فيه المؤلف بين حياة أسرة صغيرة ، ومصر كلها في مرحلة من التاريخ كانت تتململ فيه من حكم المحتل الغاصب حتى أتيح لها أن تعبر عن حيويتها في ثورة ١٩١٩ التي تآلفت فيها قوى الشعب المصري فقام قومة رجل واحد ، أو فيها ذابت جموعه في شخصية واحدة يمثلها الزعيم سعد زغلول .

والقصة تروى جانبا من حياة توفيق الحكيم ، في صباه .زمنها أوائل هذا القرن في عشر السنوات الثانية منه .

مكانها منزل بشارع سلامة بحي البغالة بالسيدة زينب ، يتكون من ثلاث حجرات وصالة واحدة منها « عنبر نوم » ينام فيه جميع أفراد الأسرة من الذكور ، وقد اصطفت فيها الأسرة بعضها إلى بعض ، وبها خزانة الملابس وقد خلع إحدى ضلفتيها . ووضعت مائدة من الخشب في الردهة وأعدت لتناول الطعام ، والثالثة لزنوبة العمة العانس لمحسن ، تنام بها .

وهناك منزل يجاور هو منزل والد سنية ، والشارع حيث يقع مقهى بلدى يطل عليه منزل الأسرة ومنزل سنية .

وأبطالها جماعة من شباب الريف جاءوا إلى القاهرة لتلقى العلم ، وهم ثلاثة شبان وامرأة عانس وخادم .

حنفى الرجل الطيب الموظف أكبر الأخوة وعميد هذه الأسرة كما يسميه الحكيم رئيس شرف العائلة .

عبده طالب بالهندسة ، شاب ممتلىء حيوية ، سريع الانفعال والثورة ، على عكس أخيه حنفى .

سليم أفندى يوزباشى بوليس سابق ، سطحى التفكير ، يميل إلى المظهر فى لباسه وحركاته ومعاملاته للناس ، شوارب مفتولة وحركات مرسومة متكلفة .

زنوبة فتاة ريفية تخطاها الزواج ترسبت فى نفسها،فى أعماقها التقاليد الريفية، وترزح تحت أثقال الجهل والشعوذة ، معقدة ، عقدتها أنها عانس ، تبحث عن عريس .

محسن بطل القصة ، وابن أخى حنفى وعبده وزنوبة ، ويمثل شخص توفيق الحكيم نفسه فتى فى ربيع العمر بالمرحلة الثانوية، رقيق الحواشى، شديدالحساسية، خجول ، مدلل من أعمامه .

مبروك شاب ريفى ساذج يقوم على خدمة الجماعة ،. يخلص للجميع ولا يحمل لأحد ضغينة ، يقع بين زنوبة وبقية الأسرة . فيتحمل الجانبين بصفاء نفس .

سنية بطلة القصة ، فتاة قاهرية فى سن الزواج ، ابنة أحد ضباط الجيش المتقاعدين تعيش فى رغد من العيش مع والدها ووالدتها مدللة ، تغازل شباب الحى من تقع عليهم عيناها . يتعلق بها محسن ، لكنها تتركه بحثا عن زوج من الرجال، وهو فتى لا يرضيها .

وتنقسم القصة إلى قسمين ، الاول ويعرض للعلاقة بين سنية ومحسن وعبده وسليم ، وتبدأ بالتعارف بين زنوبة وسنية وزيارة سنية لبيت الأسرة ثم دعوتها لمحسن ليعلمها الغناء ، وتعلمه الموسيقى على آلة البيان فى منزلها ويكثر تردد محسن ويشعر بحب قوى لها، ولا تبادله هى العاطفة نفسها بل تعتبر العلاقة بينهما تسلية، تقطع بها الوقت ولهو عذراوات من بنات ذلك الزمن تشعر بالفراغ فتشغله بهذا العبث .

ويتعلق شباب الأسرة واحدا بعد الآخر بهذه الفتاة وهى بدورها تعطى لكل منهم أملا ، ولكنها لا تلبث أن تجد من ترضيه زوجا ، ويخيب أمل الآخرين حتى زنوبة يخيب أملها فى سنية ، لأنها تظن أنها اختطفت من كان يمكن أن يكون لها زوجا . هكذا صور لها الوهم .

وهكذا شملت الاسرة باحزانها أو قل بمواجدها من مواقف سنية .

وفى القسم الثانى ينقلب الموقف فيشغل الجميع بقضية أكبر من هذه القضية الذاتية ،قضية الثورة المصرية ينسى الافراد أنفسهم فى سبيل الجماعة ويضحون من أجل مصر .

ويحسن توفيق الحكيم نسج خيوط القصة وربط الصورة الجزئية بالصورة الكلية ، فهذه الأسرة التى تتألف من عناصر مختلفة من الشعب ، بل إن الكاتب نفسه أطلق عليها أسم الشعب ، هذه العناصر قد تختلف فيما بينها حول غايات قريبة حول مشكلات الحياة اليومية ، حول سنية .. ولكنها تتحد فى النهاية أمام أى خطر يتهددها أو يتهدد واحداً منها ... فعبده وسليم ينسيان حبهما لسنية ويذيبان رغباتهما الذاتية أو الفردية فى آلام محسن ، ومحسن يرتفع فوق آلامه ، ويذيب أشجانه فى أشجان بلده .الشعب كله ينسى ذاته ويندفع مع الموج ليلتحم مع القائد والزعيم الذى ظهر ليقود المد الثورى الجديد ويعيد لمصر الروح .

ويبدأ محسن فى اكتشاف نفسه فى الرحلة إلى بلده فى القطار حين يستمع إلى الحوار الذى يجرى بين المواطنين، وفى بلده عندما يستمع إلى الحوار بين مفتش الرى الأنجليزى ومفتش الآثار الفرنسى ، ويصور الفرنسى صورة الباحث عن الحقيقة بينما يصور الأنجليزى صورة المستعمر المتعالى المستغل .

وقد نظر النقاد إلى القصة من وجهات نظر مختلفة ، بعضهم إهتم بالمضمون ، وأعتبرها أول قصة مصرية لها مضمون سياسى صريح(١) . وهى تمثل روح مصر التى تكمن زمنا ولكنها لا تموت أبدا بل سرعان ما تعود قوية نابضة لتعيد الحياة إلى هذا الشعب العريق .

وهذه القصة كذلك واقعية مرتبطة بالحياة أشد الارتباط ، فالبيئة هى البيئة المصرية التى نعيشها ونحسها فى دمائنا فى القاهرة والأحياء الشعبية ، وفى الريف

---

(١) فى الثقافة المصرية لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم ص١٤٩ .

المصرى فى القرية ، مع الفلاحين ، فى حياتهم البسيطة . وهى تستخدم اللغة السهلة المنطلقة دون تزويق أو تكلف ، اللغة الواقعية التى قد لا تجد حرجا فى استخدام اللفظ الملائم فى مناسبته وعند الضرورة .

« ان توفيق الحكيم صور الحياة المصرية فى تاريخنا الحديث ، صورها بمنطقها ولغتها وأمثالها وفنها وعيشها ووجودها »[١].

إن هذه القصة قد انتقلت بالقصة المصرية طورا جديدا ، بعد أن كانت مجرد محاولات غير ناضجة[٢] ، أو اقتباس من الآداب العربية عليها حلى من الاسلوب الجميل مثل قصص المنفلوطى .

يلتزم توفيق فى هذه القصة الحوار المتطور ، وهو لعبته المفضلة فى الكتابة الأدبية ، وقد وفق هنا ، وبلغ فى بعض المواطن مبلغا رائعا .

ونقف عند بعض فقرات هذه القصة لنسوق أمثلة مما بلغ فيه الحكيم مرتبة من التعبير الفنى ، وصدق الاحساس .

فى مشهد بقطار الوجه البحرى وفى ديوان الدرجة الثانية جلس محسن وحوله جماعة بينهم شيخ معمم وأفندى ، وقد بدأ الافندى الكلام عندما أفسح مكانا ليجلس فيه راكب كان يروح ويجىء فى ممشى العربة ، وقد أعجب محسن إفساح الجالسين لأخيهم المواطن واحتمال بعض الضيق فى سبيل راحته فذكر بإعجاب روابط المودة والتضامن بين المصريين ، وقال : لو أن هذا حدث فى أوروبا لما تحرك أحد من المسافرين ولو كانت تجمعه والقادم صلة معرفة أو صداقة ، فهو لن

---

(١) رأى فى أدبنا المعاصر لمحمد عطا ص ٧٦ — ٧٧ .

وراجع شوقى ضيف فى الأدب العربى المعاصر ص ١٨٥ .

وتوفيق الحكيم « تحت شمس الفكر » ص ٨٥ حيث وصف هذه القصة وقصة « يوميات نائب فى الأرياف بأنهما من قصص النشاط القومى » .

(٢) راجع ما كتبه عن توفيق الحكيم صلاح عبد الصبور فى « ماذا بقى منهم للتاريخ » .

ينقص من راحته من أجل أحد مهما يكن . وتذكر القوم أحوال الناس فى مصر وتضامنهم مسلمين وأقباط ، وتسامحهم الدينى بعكس الحال فى أوروبا » (١).

ويسمر القوم يقطعون بالسمر رحلة القطار ، ويرد على لسان الأفندى :
« أهل مصر شعب عريق من ٨ آلاف سنة واحنا فى وادى النيل وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت أوروبا كلها لسه ما وصلتش حتى لدرجة التوحش » .

وينبض أسلوبه بحب مصر وحب شعبها المحب للسلام ، والذى ترقد فى أعماقه الحضارة والاستقرار والبناء ، ويعرض مقابلا لهذا صورة البداوة ممثلة لحب الإعتداء وعدم الإستقرار والنفور من الحضارة والسلام . « ... ثم أليس من دلائل الأصل العريق تلك الطيبة التى طبع عليها الفلاح ، وذلك الهدوء وحب السلام عنوان المدنية والاستقرار ، بينما هذا البدوى لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم . بقايا الحياة الأولى الهمجية القلقة غير المستقرة التى أساسها الغزو والسلب ونهب القبيلة » . ويقول إن طيبة الفلاح وحبه للسلام إن هو إلا أصل الزراعة العريق وما تتطلبه حياة الزراعة من السلم والاطمئنان ونبذ الغزو والسلب ، حياة مدنية إجتماعية ، لا حياة وحشية برية جبلية ، فهدوءه وسلامه كرم أصل لا عبودية ولا خسة » .

وهذا السلام نفسه يلقى ظلاله على كل ما فى القرية من نبات وحيوان وجماد . ويعرض هذا السلام بين الحيوان فيرى « بقرة أمامها حمل برسيم وبين رجليها الخلفيتين عجل رضيع جميل يشب إلى ضرعها غير أن ما أدهش محسن أنه رأى بجانب هذا العجل الرضيع طفلا رضيعا أيضا لعله ابن أصحاب الدار وهو يزاحم العجل ويدافعه على ضرع البقرة ، والبقرة ساكنة هادئة ، لا تمنع هذا ولا ذاك وكأنها لا تفضل أحدهما على الآخر ، كأنما العجل والطفل كلاهما ولداها ... ما أجمله منظرا وما أروع معناه » (٢) ويأخذ من صورة المعايشة بين الفلاحين

(١) عودة الروح ٢/٢٥
(٢) عودة الروح ٢/٣٠

وحيواتهم دليلا على الحب الكبير الذى يعيش فيه الناس والحيوان والأرض فى ظل مصر الخالدة .

« ولكن أليس فلاحو مصر الآن يمجدون الحيوان بقلوبهم ولا يأنفون من العيش معه فى سكن واحد والنوم معه فى قاعة واحدة ، أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر ما برحت مصر ؟ ... وأنها ورثت على مر الأجيال عاطفة الإتحاد بدون أن تعلم » . وهكذا لأن الحكيم يحب مصر ويتيم بها فإنه يحول هذه المشاهد الواقعية فى فلسفته المثالية إلى هذا التسامى الصوفى أو الأفلاطونى . وعجيب أن أحد النقاد أبى إلا أن يرده إلى الواقع بشظفه وقبحه ، ويأبى على الحكيم تلك السبحة الفنية ، التى تروح عن القارىء أو تجعل من الواقع محتملا جميلا ...

يقول محمد عطا : « إنه يعلل نوم الفلاح المصرى مع بهيمته بأنه أثر تأليه المصريين القدامى للحيوان وإيمانهم بوحدة الوجود ، وأعتقد أن الجواب البسيط الواضح هو أن الدافع الأول والأصيل للفلاح فى نومه مع بهيمته إنما يرجع إلى خوفه من سطو الإقطاعى وأعوانه ليسلبوه أعز ما يملك !! ... » (١).

وتفلت من الكاتب عبارات رومانسية تتردد هنا وهناك هى صبغ من أصباغ مثاليته ويمثلها قوله وقد رأى المشهد السابق فرأى فيه روح الطفولة البريئة الخالصة من أنانية الحياة ، « أعجب محسن بهذا المنظر وأحس احساسات عميقة عظيمة ، غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الإحساس العميق شيئا ، والإحساس هو علم الملائكة كما أن المنطق العقلى علم الآدميين لذلك إذا أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل ما لمنطق لظهر أنه كان يعجب فى نفسه لذلك الإتحاد بين مخلوقين مختلفين وصل بينهما الطهر والبراءة ، لكن للأسف غدا يكبر الطفل وتكبر معه الآدمية وتتضاءل الملائكية ، فيحل محل شعور الاتحاد العام بينه وبين مخلوقات الكون الأخرى شعور بمطامع ورغائب تجعله يحتضر

(١) رأى فى أدبنا المعاصر لمحمد عطا نهضة مصر ص ٧٧ .

ويؤدى كل ما هو غيره ، وتجعله يعمى عن كل ما هو سواه ، لهذا يذهب عنه نور الملائكة المتمثل فى الطهارة والبراءة والشعور بالاتحاد وروح الجماعة ليحل محله عمى الرجل الممثل فى المطامع والشهوات والشعور بالأنانية الفردية . وأن الشعور بوحدة الكون هو الشعور بالله ، لهذا كانت الملائكة والأطفال أقرب إلى الله من الرجل »[1] .

والحكيم مشبع الفكر والقلب فى هذه القصة بمذهب وحدة الوجود الذى كان له شأن فى بعض الفلسفات القديمة والشرقية خاصة ، ولعب دورا فى اتجاهات الصوفية المسلمين ، وتجدد دوره عند فلاسفة الرومانسية والمثالية المحدثين، وكانت له مظاهره العديدة فى أدب الرومانسية الغربية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بل وفى بدايات القرن العشرين كما أنه تسرب إلى أدباء الرومانسية العرب وخاصة فى حركة المهجر وجماعة أبوللو ، وبعض أدباء النصف الأول من هذا القرن .

وتوفيق الحكيم وهو مشبع بمذهب وحدة الوجود يرفده حب عظيم للناس ولبلده وأهله حب للحديث والقديم معا ، فلا ينظر إلى مظهر من مظاهر البلد مصر ، ولا إلى أهليها إلا من خلال هذا الحب بمنظاره الوردى .

ونراه يعرج فى تأملاته على قدماء المصريين ، يحاول أن يفسر عباداتهم على ضوء مذهب وحدة الوجود فيقول :

« أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة ، وأن رمزهم للاله بتمثال نصفه إنسان ونصفه حيوان أليس دليل إدراكهم أن الكون إن هو إلا إتحاد؟ .. إنهم لم يزدروا الحيوان .. فكما أنهم جعلوا الإله على صورة الرجل فقد جعلوه أيضا على صورة الحيوان والطير والحشرات .. أليست كل تلك المخلوقات من عمل الله؟ أو ليس كل فعل ينم عن فاعله؟ وكل صناعة هى صورة لصانعها ، فلم لا يكون الحيوان أيضا صورة للخالق أو إحدى صور الخالق؟ كما أن الرجل كذلك .

---

(١) عودة الروح ٢/٣٥ .

الشعور بالاندماج فى الكون ، أى الاندماج فى الله هو شعور ذلك الطفل وذلك العجل الرضيعين هو شعور الملائكة،وهو أيضا شعور ذلك الشعب العريق المصرى القديم » (١) .

وحب مصر يعبر عنه فى أكثر من موضع وتراه يفسر لنا سره فيقول محدثا عن محسن :

« فتح محسن عينيه فى فجر اليوم التالى على زقزقة العصافير ، ورأى بوادر الصباح والشمس تشرق وكل ما حوله ينتعش فى هدوء ، فأشرقت نفسه ، وانشرح صدره ، ونهض الى النافذة ففتحها على مصراعيها فاذا الحقل الأخضر والسماء الزرقاء ، والطيور والنور ، كلها تبتسم فى سكون ، فأحس فى أعماقه لأول مرة ذلك الروى المنتظم لمخلوقات الطبيعة وكائناتها الهادئة ..وتولد عنده شعور مبهم خفى بأن الخلود أن هو إلا امتداد لحظة كهذه اللحظة .

ولقد صدق شعور محسن الخفى هذا ، ولو إنه أوتى مقدارا من العلم بتاريخ هذا الوادى. إن سكانه العابرين ما كانوا يعتقدون بجنة أخرى غير جنتهم تلك ، ولا بخلود آخر ، وإن معنى الخلود بعد الموت عندهم إن هو إلا العودة إلى هذه الأرض ذاتها » (٢).

فمصر إذا تضم شعبا حضاريا يجرى فى دمه حب السلام ، وهو مؤمن فى أعماقه ، ورث الايمان من قديم الزمان ، وهو مؤمن بوحدة الوجود . ومصر أثيرة لدى أهلها ، وهى الجنة لايتصورون مكانا غيرها أجمل ولا أحب إلى نفوسهم منها .

ويظل الحكيم يعرض لمصر وجوانب الخير والجمال فيها وفى أهلها فيدير حوارا بين مفتش الرى الإنجليزى ومفتش الآثار الفرنسى يكشف ما يخبئه

---

(١) عودة الروح ٢/٣٥ .

(٢) عودة الروح ٢/٣٥ .

الشعب ، وما تخبئه أرض مصر من كنوز الحضارة والحكمة التي يتوارثها الناس جيلا عن جيل ، وإن بدا للعين غير ما تنطوى عليه النفوس .

« نعم إن هذا الشعب الذى نحسبه جاهلا يعلم أشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله لأن الحكمة العليا فى دمه ولا يعلم، والقوة فى نفسه ولا يعلم . هذا شعب قديم . جىء بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجاريب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدرى ...

نعم هو يجهل ذلك ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته . هذا ما يفسر لنا نحن الأوروبيين تلك اللحظات من التاريخ التى نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة فى قليل من الوقت وتأتى بأعمال عجاب فى طرفة عين كيف تستطيع ذلك إن لم تكن هى تجاريب الماضى الراسبة قد صارت فى نفسها مصير الغريزة تدفعها إلى الصواب وتسعفها فى الأوقات الحرجة وهى لا تدرى »(١).

بهذا جرى لسان مفتش الآثار الفرنسى فى حواره مع الإنجليزى :

« وإن ما طبع عليه شعب مصر من الفضائل والحكمة الدفينة العريقة لتشوبه شوائب غريبة عنه وافدة إليه هى غرس غيره . ويقول الفرنسى للإنجليزى :

« لكن يامستر بلاك إن الفاسد من هذه الأخلاق ليس من مصر بل أدخلته عليها أمم أخرى كالبدو أو الأتراك مثلا ، ومع هذا فلا يؤثر ذلك فى الجوهر الموجود دائما »(٢).

الروح العـائدة :

ولا يشك الحكيم أن روح مصر الأصيلة ستعود يوما إذا وجدت الزعيم المخلص الذى ينطق بهوى النفوس وتنبض روحه بأحاسيس شعبه .

---

(١) عودة الروح ٢/٥١ .

(٢) عودة الروح ٢/٥٣ .

ويتساءل الإنجليزى عن تلك الروح أو الجوهر .

— قل لى ما هو هذا الجوهر ؟

— إنك ترتاب فى قولى ولكنى أكتفى بأن أقول لك احترس، احترسوا من هذا الشعب فهو يخفى نفسية هائلة .

والتفت الإنجليزى إليه متهكما وقال :

— يخفيها أين يامسيو فوكيه .

فأجاب — فى البئر العميق التى خرجت منه الأهرامات الثلاث .

والروح الخبيئة التى ستعود هى روح المعبد ، روح الكفاح المشترك ، روح أيزيس التى قاومت الطغيان ، وجمعت أشلاء أبنها المتفرقة . هذه الروح خبيئة فى صدور الفلاحين وهم يعملون فى الحقول .

— « أتسمع هذه الأصوات المجتمعة الخارجة من قلوب عدة . ألا تخالها خارجة من قلب واحد ؟ أنى أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة فى الكفاح المشترك »(١).

وهذه الفلسفة التى يضمنها توفيق الحكيم قصته تبدو فى بعض الأعين خروجا عن الواقعية أو محاولة لتسخير الشكل الفنى للفكرة المسيطرة على عقل الكاتب ، ويتناول الدكتور الراعى هذه الفكرة ويشير إلى ما جرته على القصة من عيوب فيقول : (٢)

« فهاتان الناحيتان إذن تظهران لنا كيف أن المظهر الواقعى لعودة الروح إن هو إلا تعبير غير حر عن أفكار يقصد إليها الكاتب ويخضع لها الواقع ، بل ولا يتردد فى تغييره ليلائم هذه الأفكار ، وهى ظاهرة تزداد وضوحا كلما مضت بنا

(١) عودة الروح ٢/٨٥ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ١٠٤ .

حوادث الرواية حتى بلغنا جزءها الثانى لوجدنا الأفكار تتحكم فى الواقع تحكما تاما .

وأدت سيطرة الفكرة على الشكل ، أو غلبة الفلسفة على الواقعية إلى اختلاط صور الشخصيات الواقعية بالرمز ، مما قد يضعف خطوطها ، كذلك ربما كان الرمز فى الأحداث والشخصيات مؤديا آخر الأمر إلى ضعف فى البناء الفنى ، وتشابك خيوط نسيج القصة .

وقد يخالف بعضهم كاتب القصة فى المضمون ، فيرون فى محاولاته تلوين الواقع المرير أو الشقى للشعب المصرى بلون وردى مدعاة إلى التواكل ، وأن الإعجاب بروح المعبد وفناء الجميع فى شخصية الواحد يؤدى إلى الرضا بروح العبودية ، مما يرسخ قواعد الإقطاع[1].

والحق إن هذا القول لا يمكن أن يؤخذ هكذا على حاله ، فالمسألة كلها ليست سوى نبضة قلب ، أو هو إحساس أحسه الحكيم فى أعماقه فى مرحلة من مراحل التاريخ المصرى المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت روح مصر الشابة تتهيأ للوثوب ، وكل الشعب يتهيأ لنهضة ، وأمامه أمل كبير ، وقد شحذ هذا الأمل ، وقوى همته ظهور الكشوف الفرعونية ، التى بهرت العالم ، وأوقفته على حقيقة مصر الغنية فى باطنها ، حقيقة الحضارة التى صنعها هذا الشعب الذى يبدو ضعيفا مقهورا .

كانت إذن روح مصر آنذاك تتحرك على صعيد القومية المصرية ، فالدعوة المصرية كانت آنذاك قائمة يدعو إليها المفكرون والسياسيون ، لطفى السيد ، ومصطفى كامل ، ويكرسها الأدباء . شوقى بفرعونياته وهيكل والحكيم بكتاباتهما .

وكان الحكيم ممن عاش هذا الإحساس العارم وتفاعل معه ولم يكن بعيدا

---

(١) رأى فى أدبنا المعاصر لمحمد عطا ص ٧٧ .

عن وجدان قومه . وإعجاب الحكيم بروح مصر ممثلة فى ماضيها الفرعونى لم يبد هامنا فى عودة الروح فحسب ، بل لقد أعاد الحديث فيه أكثر من مرة . وهو معجب بإيزيس ، تلك التى ربط بينها وبين سنية هاهنا، أو قل التى مزج بينها وبين سنية فى وجدان محسن بطل القصة أو فى وجدانه هو على الحقيقة .

ومهما يكن من أمر هذه المحاولة القصصية من توفيق الحكيم فإنه قد وضع معلما فى طريق القصة المصرية بطريقته الخاصة أو قل تنبض بروحه هو المثالية . وقد وفق إلى أن يحى فى قرائها من المصريين حب مصر ، وأن يرسى فى قلوبهم روح العمل الجماعى ، القائمة فعلا ولكن ران عليها الزمن ، وأن يكتب سطورا مليئة بالتفاؤل والأمل الكبير ، وليس أدعى من التفاؤل والأمل والثقة بالنفس فى حفز الهمم ، فالقصة من هذه الناحية لا يمكن أن تكون دعوة إلى التواكل .

كذلك اختار الحكيم حياة مجموعة من مثقفى الشعب متوسطى الحال، ودار بأحداثه وسط الشعب فى الشارع وفى الأحياء الشعبية، وفى القرى بين الفلاحين ، وعرض لنا كثيرا من وقائع حياتهم اليومية بأسلوب سهل سلس لا تعقيد فيه ولا خطابية ، وقد كان العهد قريبا بالخطابية وروح المقامة . والقصة تمثل بوضوح أسلوب الحكيم وطريقته فى الكتابة ، سلاسة فى التعبير ، وقدرة على تحميل هذا الاسلوب السهل أفكارا فلسفية ، لا تثقله ، ولعل هذا ما يفرق بين توفيق الحكيم وكاتب كالعقاد مثلا . ولا يأنف من استخدام العامية ، متى رآها معبرة عن الموقف ، أو عن معنى وأحساس لا تعبر عنها الفصحى .

وهو يمزج كتابته ، ومواقفه بروح الفكاهة وهى روح مصرية أصيلة ، والمواقف الفكهة كثيرة فى القصة ، وخاصة فى الجزء الأول مع « الشعب » فى مسكنهم ، وحياتهم اليومية وهو يجيد رسم حنفى ، وزنوبة، وسليم، ومبروك، ويتخذ من بعض ملامحهم الشخصية ، ومواقفهم وتصرفاتهم ، مناسبات للفكاهه . وتتعدد أنماط الفكاهة ودرجاتها ، من فكاهة رقيقة تسرى مع الأحداث

لطيفة صافية إلى فكاهة انتقادية تعرض للعيوب الشائعة بين الناس ، فترسمها في صور فكهة ساخرة ، أو تبرز العقائد والتقاليد العتيدة ، في مقابلة العصر والمدنية ، فيحس القارىء بالتناقض ، وتنفرج شفتاه عن ضحكة ، من زنوبة ، أو مبروك .

وتكون الفكاهة مزاحا ، وميلا إلى المبالغة ، والإغراب في التصوير سواء في المواقف أو في ملامح الشخصيات وحركاتهم وأقوالهم(١) .

(١) راجع دراسات في الرواية المصرية للدكتور على الراعى ١٣٦ .

يوميات نائب فى الأرياف

وهى القصة الثانية من قصص توفيق الحكيم الاجتماعى الواقعى ، وتختلف فى بنائها عن « عودة الروح » إذ يكتبها على شكل يوميات ، أو مذكرات لنائب أو وكيل نيابة . ولكن هذه اليوميات مترابطة مع ذلك متصلة الأوصال ، يربط بينها قصة داخلية ، كان يتابعها التحقيق هى قصة « ريم » حسناء القرية الغامضة ، والمجذوب ... وقتل غامض ، أو حادث قتل غامض .

وينتقل الحكيم فى هذه القصة من مثاليته فى عودة الروح إلى واقعية الحياة ، وحياة الجريمة فى الريف ، والدوافع إليها .

طبعت اليوميات سنة ١٩٣٧ ثم تكرر طبعها بعد ذلك ، ولقيت إقبالا من عشاق أدب توفيق الحكيم . وهى فى الشكل تعرض جانبا من حياة المؤلف فى النيابة ، وقد حدثنا عنه فى مناسبات أخرى ، فى زهرة العمر فى الرسائل المتبادلة مع صديقه الفرنسى « أندريه » ، وفى « ذكريات فى الفن والقضاء » .

يعرض بالنقد لأحوال الفلاحين ، والمفارقة بين ظروفهم الاجتماعية والقانون المطبق عليهم ، وهو غريب عنهم . ويبين حاجتهم الماسة إلى الإصلاح والتعليم لينقذهم مما هم فيه من تأخر مادى مع حسن استعدادهم وحياة قلوبهم وأرواحهم .

وينقد أحوال رجال الإدارة والقضاء الذين يتولون مصالح الشعب ويقومون على رعايتها ، فيكشف ما ينغمسون فيه من المفاسد والانحلال الأخلاقى والسلوكى والتهاون فى شئون الوظائف التى يلونها كانغماسهم فى الرشاوى واستهتارهم بالناس واستغلالهم للسلطة .

فالعمدة يستبد بالفلاحين ويستولى على أموالهم ظلما ويتحيز لمن يهوى ويتحامل على من يبغض والمأمور يستغل العمدة للحصول على ما يريد . والقضاة ورجال النيابة فى وضع غريب شاذ فالقانون الذى يطلب إليهم تنفيذه مستورد لا يفهمه الناس ولا يسيغون مواده ، لأنه لا ينبع من نفوسهم ومن صميم حياتهم .

والقائمون على تنفيذ هذا القانون مظلومون مرهقون بأكداس الملفات والأعباء .

والحكومات والوزارات مشغولة عن هذا كله بالأحزاب والأعوان وترقية المحاسيب ومكافآتهم وتستغل الانتخابات وتسخر الإدارة ليكسب حزب الحكومة دون كل إعتبار ، ولو على حساب مصالح الناس .

والحكيم فى هذه اليوميات أديب صاحب ملكة مصورة وذوق حساس دقيق يلتقط من الحياة اليومية ما يمر به من تجارب ، صورها المعبرة ولقطات تنم عن الموقف ، وتعبر أدق تعبير . وهو فى صوره هذه فنان يحسن اختيار ألوانه ويجيد رسم خطوطه .

ويحسن الحكيم كعادته استخدام الحوار الفصيح الممتزج بالعامية ، أو بالعامية الخالصة إذا اقتضى الموقف .

ولا يعدم روح الفكاهة فهى تلازمه دائما ، وهى كما قلنا فى عودة الروح فكاهة تتلون بالسخرية المرة والنقد أحيانا ، بحيث تعرى من يعرض له وتفضحه أمام القارىء وكثيرا ماعرى المأمور ، ونال منه ومن زوجه ، وبلغ فى التعرية حد « التهريج » وخاصة فى حكاية الديوك الرومية التى كان يختلسها مما جمع للسلطة البريطانية فى مناسبة عيد الميلاد .

وحرص الحكيم على تصوير المأمور فى صور المهرج . ولنستمع إليه يحكى موقف المأمور من العمدة وقد طلب إعداد الإفطار .

قال الحكيم : « وأردت أن أختم محضرى ، وإذا بى أرى حركة نصب مائدة وإعداد طعام وحضرة المأمور قائما قاعدا ينظر فى الخوان ويدخل ويخرج دون أن أعلم ما يشغله من الأمر ، وأخيرا سمعته يقول للعمدة فى ناحية :

— اسمع ياعمدة . البك الوكيل لايحب الخرفان على الصبح ، ولا الديوك ولا حاجة أبدا ، ولكن لا بأس من كم زغلولة مدفونة فى الأرز ، والقراقيش إياها ، والفطير المشلتت ، وإن كان عليه كم كتكوت محمر مفيش ضرر ، واللبن الرايب طبعا شىء مفيد للصحة . ولا بأس من كم بيضة مقلية فى القشدة ، كفاية . اياك ياعمدة تعمل

حاجه زيادة ، البك الوكيل أكلته ضعيفة. إن كان عندك عسل نحل بشمعه لا بأس. قرصين جبنة ضانى لا مانع ،طبق كعك وغريبة ... الغرض حاجات خفيفة لطيفة وانت سيد العارفين » . (١)

وجلس المأمور إلى مائدة الطعام ومعه العمدة ، ولم يستطع الحكيم إتمام طعامه ، قال الحكيم : وقمت من بينهم متسللا بعد قليل وجلست فى مكانى الأول أنتظر تارة وأتصفح محضرى تارة إلى أن فرغوا من أمر بطونهم وأتوا على ما فوق الخوان وقاموا يمسحون أيديهم فى غطاء المائدة الذى لم ير وجه الصابون منذ عامين ، وأقبل علىّ المأمور يتجشأ ويقول :

— أظن نرجع ما دام التحقيق انتهى .

فأشرت إلى الشاهد الذى كان قد جاءنى به وقد نسيه الآن فيما يظهر :

— لما نسأل الشاهد المهم .

فأجاب المأمور من فوره :

— لا مهم ولا حاجة .

وتركنى واتجه إلى الفلاح وقال له :

— انت يا ولد عندك معلومات ؟

فأجاب الفلاح :

— لع . أى « لا » .

فالتفت المأمور إلى قائلا :

— جحش الله فى برسيمه ، لا عنده معلومات ولا يحزنون . قم بنا يا سعادة البك نرجع بلدنا (٢) .

وبهذه الروح نفسها رسم الحكيم صورة القاضى فى المحكمة وعجلته فى النظر فى القضايا لينتهى منها قبل موعد القطار .

---

(١) يوميات نائب فى الأرياف طبع مكتبة الاداب بالجماميز ص ٤٨ .
(٢) يوميات نائب فى الأرياف ص ٥٠ .

قال: « و تمت تلك الليلة بعد العشاء بقليل فإن فى اليوم التالى جلسة القاضى السريع ، وقد كلفت مساعدى بحضورها على أن أحضرها معه إلى جواره كى أمرنه على نظام الجلسات وما يقع فيها من إجراءات . وجاء الصباح وذهبت إلى المحكمة ، فوجدت مساعدى فى غرفة المداولة متأبطا مظروفا به وسامه وهو فى انتظار القاضى ، ولم يلبث القاضى أن جاء فى القطار القادم من القاهرة وخلفه شعبان الحاجب وهما يشتدان فى الخطى ،والقاضى يخرج من جيبه نقودا يناولها للحاجب ويقول له :

اللحم يكون فلاحى من قشرة بيت اللوح ، واصح للبيض ياشعبان أفندى، والزبدة والجبنة على عهدتك . اوضع الحاجة فى السلالى كويس ، وانتظرنى بها على المحطة فى قطـــر ١١ كالمعتاد . اطلع إنت السوق والأفندى المحضر يقوم بدلك بالعمل .

وانصرف الحاجب سريعا ، ودخل علينا القاضى وسلم فى عجلة قائلا :

— أظن ندخل الجلسة .

وصفق بيديه .

— يا أفندى يا محضر حضر الجلسة ... الجلسة .

وألقى بمعطفه التيل الأبيض السفرى على الكرسى ، وأخرج وسامه الأحمر من محفظته ولبسه فى الحال . وأقبل الفراش بالقهوة فشربها القاضى وهو واقف فى جرعتين ، وهجم على قاعة الجلسة ونحن فى أعقابه ، وصاح المحضر :

— محكمة .

ونظر القاضى فى الرول وقال :

- قضايا المخالفات . محمد عبد الرحيم الدنف ، لم ينق الدودة . . . غيابى خمسين قرش .. تهامى السيد عنيبه . لم يقدم ابنه للتطعيم . غيابى خمسين . . محمود محمد قنديل .. أحرز بندقية بدون رخصة .. غيابى خمسين والمصادرة . . غيابى خمسين .. غيابى خمسين ..

وانطلق القاضى فى الأحكام كالسهم لايوقفه شىء والمحضر ينادى مرةواحدة حتى يلاحق القاضى، فمن لم يسمع النداء عد غائبا وحكم عليه غيابيا ، ومن سمع بالمصادفة فحضر يجرى يبتدره القاضى :

— أنت يارجل تركت غنمك ترعى فى زراعة جارك ؟

— أصل الحكاية ياسيادة البك . . .

— ماعندناش وقت لسماع حكايات . . حضورى خمسين . . حضورى خمسين .

غيره . . عبد الرحمن ابراهيم أبو حمد . . الخ .

وانتهت المخالفات فى مثل لمح البصر ، وجاء دور قضايا الجنح وفيها سماع شهود ومرافعة محامين،وهى تحتاج إلى شىء من الأناة ، فأخرج القاضى ساعته ووضعها أمامه ، وصاح فى المحضر - بسرعة القضية الأولى . .

فنادى المحضر :

— سالم عبد المجيد شقرف . .

فنظر القاضى فى « الرول » وعرف التهمة والتفت إلى المتهم وهو لم يجتز بعد عتبة باب الجلسة وصاح فيه :

— ضربت الحرمة ؟ ،كلمة واحدة . . قل من عندك .

— يا سعادة البك فيه راجل يضرب حرمة ؟

— ممنوع الفلسفة .كلمة ورد غطاها . ضربت ؟ نعم ، أو لا ؟

— لا

فصاح القاضى فى المحضر .

فحضر بالحرمة المضروبةتتعثر فى « ملسها » الأسود الطويل،فلم ينتظر القاضى حتى تدخل الجلسة ، وصرخ فيها :

— ضربك ؟

— أصل ياسيدى القاضى ربنا يخليك . . .

— مافيش أصل . ضرب وإلا لا . هى كلمة لاغير .

— ضرب .

— كفاية .

واستغنت المحكمة عن بقية الشهود . كلامك يامتهم .

فتنحنح المتهم وجعل يدافع عن نفسه والقاضى مشغول عن سماعه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم على الزول بالرصاص إلى أن فرغ فرفع رأسه ونطق بالحكم دون أن ينظر إلى المتهم ، أو ينظر بقية دفاعه .

— شهر مع الشغل . .

— يا سعادة القاضى أنا عندى شهادة ، لا ضربت ولا بطحت الحكم ظلم ، ظلم يا ناس .

— اخرس . اسحبه يا عسكرى .

فسحبه العسكرى بعيدا . ونوديت القضية التالية ، فحضر رجل هرم مقوس الظهر أبيض اللحية يدب على عصا ، فابتدره القاضى . .

— بددت القمح المحجوز عليه ؟

— القمح قمحى ياسعادة القاضى وأكلته أنا والعيال .

— معترف . حضورى . حبس شهر مع الشغل .

— شهر يامسلمين . القمح قمحى ، زراعتى ومالى . .

واليوميات صورة متتابعة من حيـــاة الجريمة فى الريف ، ومحاولة من المؤلف لعرض أحوال الفلاحين فى صور مختلفة من تعاقب الظلم والتخلف عليهم وفيها نقد لعاداتهم وبيان لحاجتهم الماسة إلى الاصلاح والتعليم حتى يخرجوا من ظلماتهم ،إلى نور الحياة الكريمة .ويصور الحكومة مشغولة عنهم بالاحزاب والانتخابات . .

وتوفيق الحكيم فى اليوميات أديب ذو ملكة مصورة وذوق حساس دقيق يلتقط من الحياة اليومية وخاصة حياة المؤلف وتجاربه الخاصة ما يبرز فكرته ويعرضها بألوانه وخطوطه ، وقد تبدو خطوطه مبالغا فيها أو كاريكاتورية

أحيانا ، ولكن طبيعة الحكيم التى فطرت على الفكاهة الهادئة أحيانا والصاخبة إلى حد التهريج أحيانا تحكه وتوجه تلك الألوان والخطوط .

وأسلوبه فى اليوميات قريب من أسلوبه فى « عودة الروح » ، بل هو هو ، لكنه فى اليوميات واقعى قريب من الحياة ، وهو فى عودة الروح يقفز من الواقع إلى الخيال ، ومن حياة الناس وهمومهم إلى آفاق الفكر المجرد أو الفلسفة ، أو التأملات الصوفية .

الرباط المقدس (١) :

وتأتى هذه الرواية فى ختام القصص التى كتبها الحكيم قبل انتصاف هذا القرن ، وتمثل جوانب من حياته الخاصة ، ورواية الرباط المقدس تحكى قصة علاقة حب قامت بين كاتب فى برجه العاجى وامرأة صديق اقتحمت عليه محرابه .

ويكتب فى الرواية اعترافات صريحة على لسان المرأة تضمنها « الكراسة الحمراء » ربما يبدو فيها لون جديد من الأدب الصريح الذى كان جديدا بالنسبة لكتابات الحكيم إلى هذا الوقت .

وربما شفع له ما ضمنه مقدمته لهذه القصة معتذرا عن هذا اللون الصريح وهو قوله « ولكى يستطيع أديب أو فنان أن يقول للناس « لا حياء فى الأدب والفن » يجب أن يكون فيما ينتج منفعة يرجوها الناس ، تستحق أن يخدش فى سبيلها حياءهم .. فإن كان الهدف ليس إلا مجرد إثارتهم فقد أجرم » .

كان اتجاه الحكيم إلى هذا اللون بداية لاتجاه كثر فى القصة العربية وارد وه ، وربما كان متأثرا بمثيله فى أدب القصة الأوروبى والأمريكى ، خاصة فى قصص د . هـ لورنس وأمثاله أو لعله كان من آثار التيارات المستغربة التى غزت الطبقات الوسطى فى مجتمعاتنا العربية .

---

(١) راجع كتاب آراء فى أدبنا المعاصر لحمد عطا ،

فهو يعد قصة « الرباط المقدس » من القصص الاباحى الذى أخذ يذيع فى أدبنا المعاصر وسلكها مع بعض قصص إحسان عبد القدوس .

محمود تيمور
والقصة الإجتماعية الأنسانية

ولد تيمور فى أخريات القرن الماضى سنة ١٨٩٤ فى أسرة عريقة ينتمى ربها أحمد تيمور باشا إلى أصول كردية ، وقد ورث ثروة عريضة ، تضم أملاكا وضياعا .

ورأت عينا محمود النور فى أحد أحياء القاهرة الشعبية العريقة، بدرب سعادة بين الموسكى وباب الخلق ، وكانت بيئة الأسرة ، بيئة قراءة ودراسة ، وأدب ، فقد كان الوالد علامة بحاثة فى فنون اللغة العربية والادب والتاريخ. خلف مكتبة عظيمة هى « التيمورية » ، تعد ذخيرة للباحثين إلى الآن بدار الكتب المصرية بما تحوى من نوادر الكتب والمخطوطات خاصة .

وترك للعلم تراثا طيبا من جمعه وتأليفه ، وقد أولى اهتمامه خاصة إلى بعض خفايا التاريخ المصرى والعربى ، كما جمع كثيراً من نوادر اللغة والآدب ، لاتزال إلى الآن مرجعا للأدباء والباحثين .

وعمته عائشة التيمورية شاعرة من شواعر مصر فى أخريات القرن الماضى ومطلع هذا القرن ، وأخوه الأكبر محمد تيمور أديب فنان كاتب قصة، وواضع أسس الكتابة المسرحية المصرية، وكانت له جهود عظيمة الأثر فى المسرح والقصة مع أنه مات شابا فى سنة ١٩٢٢م .

وإلى جانب هذه البيئة العريقة فى الآدب والفن ، فإن منزل الاسرة كان ندوة يجتمع فيها مفكرو الجيل وعلماؤه من أمثال الإمام محمد عبده ، والشيخ الشنقيطى ، والشاعر محمود سامى البارودى .

واهتم الآب تيمور باشا بتلقين أبنائه الأدب العربى القديم وحرص على ذلك كل الحرص ، فكان يلزمهم بحفظ معلقة أمرىء القيس « وكأنه يريد أن يعلق فى ذا كرتهم تميمة اللغة العربية » .

ووصلهم بالكتب القديمة وخاصة القصص منها مثل ألف ليلة وليلة .

وتلقى محمود تعليمه الابتدائى والثانوى ثم التحق بمدرسة الزراعة العليا ، لكنه لم يتم دراسته بها لمرضه ، وكان مرضه مناسبة لزيادة اهتمامه بالادب ، فقد قرأ فيه كثيرا من الروايات والقصص المترجمة ، وواصل اطلاعه فى عيون الادب العربى قديمه وحديثه ، فقرأ لمصطفى لطفى المنفلوطى ، ولادباء المهجر أمثال جبران خليل جبران . وحاول نظم الشعر فى باكورة شبابه ، وكتب منه طرائف من الشعر المنثور .

وتعلق محمود بأخيه محمد فأخذ بيده فى طريق الادب والفن ، ولما عاد من أوروبا شجعه على قراءة الادب التمثيلى ، وهداه إلى قواعده وأصوله ، وحبب إليه قراءة عيسى بن هشام للمويلحى ، وزينب . وغيرهما من القصص المعاصرة .

كوّن محمد جمعية من هواة التمثيل ، وألف بعض مسرحيات باللغة المصرية الدارجة ومجموعة من القصص بعنوان « ما تراه العيون » ، وهى قصص مستمدة من واقع الحياة الشعبية المصرية .

وتأثر محمود بآراء أخيه محمد وباتجاهاته فى الكتابة القصصية ، كما تأثر بحبه للكاتب الفرنسى موباسان ، وباتجاهه الواقعى .

وتأثر من كتاب الغرب كذلك بتشيكوف . ويذكر دائما أن موبلسان وتشيكوف رائداه فى فن القصة .

واجتمع محمود تيمور بعد وفاة أخيه بجماعة من شباب الادباء آنذاك ممن كانوا يهتمون بأمر الادب ومحاولة خلق أدب مصرى ، ومن بينهم كان الدكتور حسين فوزى ومحمد رشيد ، وزكى طليمات ، ومحمود عزمى ، وخيرى سعيد ، وإبراهيم المصرى . وقد استحوذ على إهتمامهم فن القصة لانه فن وليد ، ويريدون أن يبدعوا فيه لونا مصريا عليه الطابع المحلى .

وإلى هؤلاء الاساتذة من أسرته ومن الغرب ومن التراث العربى القديم ينضم أساتذة من الحياة والمجتمع ، من شعب مصر فى القاهرة والقرية ، وقد كان محمود

وهو يسكن درب سعادة يشارك أبناء الدرب فى لعبهم ويقف على نماذج مختلفة من البشر فى روحاته وغدواته . كما أتاحت له زياراته الكثيرة إلى القرية لقضاء الأجازة مخالطة الفلاحين ومشاركتهم حياتهم البسيطة . ويشير يحيى حقى إلى تأثر الأخوين محمود ومحمد بالبيئات الشعبية ، ورغبتهما الملحة فى التعلق بها ومحبتهما للروح المصرية فيقول :

« وإنك لتحس أن نزعة تيمور فى الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها ، وليس من الغريب — كما يظن أول وهلة — أن الذى يضمر هذا الحب كله ، ويحمل لواء المناداة بالأدب المصرى الصميم فتى لا تجرى فى عروقه دماء مصرية ، بل دماؤه خليط من التركية والكردية والإغريقية ، فهذه ظاهرة طبيعية معروفة عند الغير — كما عندنا — فى أن العرق الحديث أشد العروق اهتزازا بحب الوطن الجديد وأنتباها لفضائله وجماله، لذلك نرى محمد تيمور — ومن بعده محمود — حريصين أشد الحرص على تأكيد خبرتهما بعامة الشعب من الفلاحين وفقراء المدن، بسبب التردد على الضيعة ومخالطة أهلها ، وتواضع وسماحة تحبب إليهما الفقراء فى المدن وليست العبرة أن يولد الكاتب فى أحضان هذه الطبقات ، بل فى قدرته على الأحساس بها وفهمها بفضل حب وتجاوب روحى »[١].

ويبلغ إنتاج تيمور الأدبى حوالى ٣١ كتابا ، منها ١٢ مجموعة قصصية قصيرة، و ١٥ تمثيلية و ٤ روايات طويلة .

كتب منها بالعامية مجموعة « الشيخ رجب » ، و « الحاج شلبى »، و « الشيخ نعيم » ، و « المزواج » و « عفريت أم خليل » ، و « أبو على عامل آرتيست » ، و « العودة الى الجنة » ، و « صابحة » ، و « الأطلال » و « الشيخ عفا الله » .

ورواياته هى : نداء المجهول (١٩٤٠) ، سلوى فى مهب الريح (١٩٤٨)، كليوباترا فى خان الخليلى (١٩٤٤ ، ١٩٥٢ ، ١٩٦٠) ، شمروخ (١٩٥٨) ، إلى اللقاء أيها الحب (١٩٥٩)، المصابيح الزرق (١٩٦٠)، معبود من طين (١٩٦٢)

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٦٣ .

ومن أشهر مسرحياته : «ابن جلا» عن شخصية الحجاج الثقفي ، و «حواء الخالدة» وتدور حول قصة عنترة وعبلة ، و «اليوم خمر» تصور حياة أمرىء القيس الشاعر الجاهلي . وهذه كلها يستوحيها من التاريخ أو من الأدب القديم . ولكنه لا يقتصر على ذلك، بل يصدر مسرحيات تدور في حياتنا الواقعية المعاصرة مثل «المخبأ رقم ١٣» و «أشطر من أبليس» .

وتتصف أكثر قصصه ورواياته بالتعرض لبعض مشكلات الحياة، والعلاقات بين الناس ، سواء منها علاقات الحب والزواج، أو الطبقات الإجتماعية، وعيوبها وتطلعاتها ، كما تعالج شكلات الفقر والرذيلة وسقوط المرأة ، أو إنحرافها .

ويقسمون قصصه إلى اتجاهات ثلاثة ، هي مراحل خاضها في تجاربه الفنية ، ففي المرحلة الأولى يميل إلى التصوير الواقعي المباشر ، فأكثر قصصه في تلك المرحلة لوحات يعرض فيها شخوصه ، أو قطاعاته، مع التدقيق في التفصيلات ، ويختفي من ورائها المضمون ، أو الإيحاء ، أو الفكرة ، وتمثلها مجموعته الأولى «الشيخ جمعه» .

وفي المرحلة الثانية يغلب جانب الخيال والفكرة، وتتطور شخصياته، فتصبح نماذج إنسانية لا تتوقف عند حدود الطابع المحلي ، ولا تغرق في التفصيلات ، كما نجد الفكرة تظهر ، ونلاحظ عمق الإيحاء في الصور والتعبير .

وفي المرحلة الثالثة يخفف تيمور من غلواء الخيال ، ويهتم بالتحليل والرمز، وفي هذه المرحلة نرى تيمور يعدل عن اسلوبه الذي اتخذه في بدء حياته، وخاصة الاسراف في العامية ، كما يعدل في «التكنيك» ، ويراجع بعض قصصه في المرحلة الأولى فيعيد صياغتها من جديد . فعل هذا في قصص : «الشيخ جمعة أو حارس الجرن»، «وأبو علي الفنان» فقد كانت «أبو علي عامل أرتيست»، «والأطلال» ، وأسماها «شباب وغانيات» .

« والشيخ جمعة » أو « حارس الجرن » :

وهى صورة قلمية لحارس الجرن فى الضيعة التى اعتاد تيمور التردد عليها ، اتصل به وتعرف عليه ، وكانت بينهما جلسات . يقول فى أول القصة :

«أعرف « الشيخ جمعه » منذ كنت طفلا صغيرا .. منذ كانت الأيام لهوا ومسرة منذ كانت الحياة هينة خالية من قساوة العقل . . أعرف الشيخ جمعه منذ ذلك العهد . وهو على حاله لم تتغير ملامحه ، ولم يتبدل حديثه ، أعرفه وقد كان يروى قصة «سيدنا سليمان» وماجرى له مع النسر الهرم الذى عاش ألف ألف سنة...

. . . . لقد كبرت ونما عقلى ، فأصبحت أجالس « الشيخ جمعة » لألهو بوقتى معه ، فأستمع لقصصه الخرافية بلذة مصحوبة بتهكم ، وكنت فيما مضى أجالس قبالته وعيناى محلقتان فى وجهه ، ذلك الوجه المخطط بالتجاعيد ، أرقب شفتيه الهادئتين ، ترسلان الالفاظ فكأنها السحر الحلال . ولم أكن أقابله إلا مرة فى العام ، وذلك حينما أذهب إلى الضيعة لاقضى بها وقتا للراحة .

. . وقد مرت السنون الطوال ، وتغير كل شىء على الأرض إلا الشيخ « جمعة » فهو هو الرجل ذو العمامة الحمراء . . والجلباب الواسع الأكمام ، هو بالعينين البراقتين والإبتسامة العذبة ، ذو المشية المتمهلة ، والصوت الرقيق . . هو الذى يقوم من النوم مبكرا ميمما صوب الجامع ليؤدى فريضة الصبح قبل شروق الشمس ، وهو الذى يقضى معظم نهاره فى المصلى الواقع على شاطىء الترعة يسبح ، ويقرأ الاوراد ، ويؤدى الفرائض .

إلى ذلك المصلى كنت أذهب ، فأجلس بجواره ، وأستمع له . . »

ويصور الشيخ جمعة هذا صورة تجمع كثيرا من الغرائب . أو قل هى صورة من صور الريف المصرى الذى يعيش فيه الإنسان فى ظل كثير من العقائد والعادات القديمة ، عيشة تحكمها الغيبيات ، والأيمان بالجن والعفاريت . والشيخ جمعة كان يعمل حارسا للجرن ، وهو معروف بتدينه ، ويميل مع ذلك إلى الطرب ، ويحلو له أن يتحدث عن شبابه . يقول تيمور :

« والشيخ جمعة أوقات صفو كثيرة ، يمتع فيها نفسه ، فيطربه الغناء ، ويلتذ بسماع المزمار ذى الصوت الحنون، وعندما يحمى وطيس الزمر والغناء، ويشتد نقر الطبول ، يقوم « الشيخ جمعة » تهزه النشوة ، فيرقص فى غيبوبة وصمت ، ويده رافعة عكازته تلوح بها فى الفضاء .

وللرجل حديث عن أيام شبابه لا يمله السامع ، فكثيرا ما انطلق يصف هذا العهد ، ووجهه مشرق بتلك الذكريات الخالية، وعيناه تلمع فيهما أحلام الفتوة والصبا ، يفيض فى ذلك كله بتلك السذاجة الريفية الصافية .. فإذا ما أتم حديثه تنهد من أعماق قلبه والابتسامة العذبة تتضاءل رويدا على شفتيه ، ثم يقول فى حسرة « يالله حسن الختام » .

وفى هـذه القصة القصيرة أو الصورة القلبية ، أمكن لتيمور أن يجلى ملامح الشيخ جمعة ، تلك الشخصية التى كان له معها ذكريات صبا وشباب ، يجمعها معـا ليعرض من خلال نفسه إحساسه بالريف المصرى ورجاله ومعتقداتهم ، ومواقفهم من حياة المدينة ، وكل ماهو جـديد ، فيفسرون بعض مظاهر الحضارة والعلم تفسيرا غيبيا حسب عقليتهم المحـــدودة ، والتى شكلت غيبيا ، يسائل الراوى الشيخ جمعة :

ــ أنظر ياعم جمعه هذا المصباح الجميل ، وكيف يضىء وينطفى بهذه السرعة الغريبة ــ مشيرا إلى مصباح الكهرباء ــ . . ألا ترى ذلك دليلا ساطعا على تقدم الأفرنج ومهارتهم ؟ .

فلبث مليا ينظر إلى المصباح ، ووجهه المشرب بحمرة العافية يختلج ثم قال :

ــ إعلم ياابنى أن هذه أسرار يعلمها الشياطين، ولا يعلمها المؤمنون، والشياطين توحى بأسرارها للكفرة ، إن لهم الدنيا ولنا الآخرة » .

ترى هل يريد تيمور أن يسخر من عقلية الريفيين الساذجة ، وأن يكشف مدى ما فيه أولئك التعساء من التخلف والجهل .

ومن بواكير قصصه قصة «يحفظ فى البوستة» وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية وظهرت فى مجموعة أشهر القصص العالمية سنة ١٩٢٨ .

ويتلخص موضوعها فى أن جماعة من الأصدقاء اعتادوا الاجتماع بـ«جروبى» وتبادل الحديث حول علاقاتهم النسائية ، وكان بينهم شاب لم يكن له نصيب فى تلك العلاقات ، ويشعر ذلك الشاب بالمرارة والخيبة ، ويبحث عن طريقة يمكن بها أن يشارك فى حديث الزملاء ، وأن يوهم بأن فتاة تحبه وتراسله، فأخذ يكتب لنفسه خطابات على لسان حبيبته المزعومة ليحفظ بشباك البريد حتى يتسلمه هو ، ويحرص على أن يكون ذلك بمشهد من زملائه ، فيستلم الخطاب ويقرأه مزهوا أمامهم . . .

وهذه القصة تستمد موضوعها من حياته فى القاهرة ، وكثيرا ما جلس إلى جماعة من الأصدقاء فى محل جروبى ، وربما كانوا يتناولون فيما بينهم، فيما يتناولون أحاديث النساء ومغامراتهم النسائية فإن مجلسا من مجالس الشباب لا يكاد يخلو من تلك الأحاديث . فكان ذلك وحيا لتيمور بموضوع هذه الأقصوصة .

ويسير فى هذا الطور الأول على المنوال الإجتماعى الذى رأينا صورة منه ، ويرسم فيه شخصيات من الحياة كالشيخ جمعة ، و « عم متولى » ، و « ابو على الفنان » .. هو فيها جميعا قريب من الأرض لايغرق فى الخيال ، ولايستمد حتى من التاريخ . . .

وفى الطور الثانى نراه يرتاد الموضوعات التاريخية ، ويسبح بالخيال بعيدا ويدخل على القصة مضمونات أو أفكارا تدور حولها . ومنه قصتا «بنت الشيطان» و « كان فى غابر الزمان » .

والقصة الأخيرة تدور فى عصر الفراعنة، وشخصياتها من ملوك مصر القدماء، وتدور حول شاب اسمه « تايا » فى عهد الفرعون أمينوفيس ويحكى قصة الشك ثم العودة إلى الإيمان . فهذا الشاب يتحير طويلا ثم يدخل رحاب الدين .

نداء المجهول :

وتعتبر هذه الرواية التى بدأ بها تيمور إتجاهه إلى كتابة الرواية ، إمتداد لهذه المرحلة الثانية ، إذ يختلط فيه الماضى بالحاضر ، والواقع بالخيال . وقد صدرت هذه القصة سنة ١٩٤٠ .

وتقوم على أساس قصتين متداخلتين ، إحداهما بين عاشقين من أبناء جبل لبنان ، شاب هو « يوسف الصافى » ابن أحد زعماء الجبل ، يحب فتاة من قبيلة أخرى هى صفاء ، والثانية قصة حب فتاة أجنبية جاءت إلى لبنان « مس ايفانس » لبطل قصة الحب الاولى ، وكانت قد جاءت إلى لبنان فسمعت بتلك القصة التى انتهت بافتراق الحبيبين واختفاء يوسف ، فصممت على البحث عنه حتى التقت به فأحبها وأحبته .

وتبدأ الرواية بأن تصل مس إيفانز إلى لبنان لعلها تنشد فى ربوعه راحة لنفسها ، بعد أن طعن قلبها ، فجاءت تطلب السلوى فى حياة الشرق الصوفية . ويترامى إلى سمع مس إيفانز قصة حب عذرية بطلاها يوسف وصفاء ، مؤداها أن يوسف هذا ألتقى بفتاته فأحبها ، وأحبته وتبادلا الحب عذبا خالصا عنيفا ، لكنه لم يبلغ غايته ، فقد قامت فى الطريق عقبات ، مرجعها العداء بين القبيلتين ، قبيلة الفتى وقبيلة الفتاة ، وما بينهما من ثارات ودماء ، ويعاند الفتى والفتاة تلك الظروف القاسية التى أحاطت بهما ، ويحاول أهل صفاء أن يزوجوها من آخر ، ويسمع يوسف النبأ فيعتزم قتل فتاته ، ثم قتل نفسه ، ويطلق الرصاص على حبيبته وهى فى ثياب العرس ، لكنه يجبن عن قتل نفسه فيهرب إلى المجهول حيث يأوى إلى الجبل وحيداً لا يسمع به أحد . ليكفر عن فعلته . ويطارده أهل صفاء فلا يعثرون له على أثر ، وعندئذ تكثر الاقاويل حول إختفائه ، وتصبح قصته أسطورة يتداولها الناس .

وتسمع مس إيفانس القصة فتستهويها وتقرر القيام بالبحث عن القصر المجهول الذى اختفى به يوسف وتتفق مع صاحب الفندق الذى تنزل به « الشيخ عاد » ، ويشاركها شاب مصرى محمود ، على القيام برحلة البحث عن يوسف ، وتبدأ رحلة المخاطر والمفاجآت فى صحراء ممتدة حتى تنتهى إلى ذلك القصر المهجور حيث

يختفى يوسف . وتقع عينه عليها فيرى فيها شبيهة بالفتاة القتيل فيعاق قلبه بهـا .
وتشعر مس إيفانس بميل شديد إليه .

وفى طريق العودة تختفى مس إيفانس ، ويسأل محمود الشيخ عاد عنها .

— أين مس ايفانس ؟ أين ذهبت ؟

فيجيبه الشيخ عاد

— لقد ذهبت

— إلى أين ؟

وأشار الشيخ عاد إلى اتجاه القصر وهو يقول · هناك ، ألم تفهم ؟

وواضح من القصة اختلاط الواقع بالخيال ، وغلبة روح الرومانسية عليها ، مع ميل إلى الرمز . وقد كتبها المؤلف باللغة الفصحى ، وروى الحكاية على لسان محمود . فهو ينطق بضمير المتكلم .

ومن معالم رومانسية القصة ذلك الجو الصوفى الذى تهوم فيه ، وتلك العاطفة المضطرمة الافلاطونية ، وذلك الحب الصوفى الذى قلما يجرى على دنيا الواقع .
واهتمامه بالطبيعة ، وذلك الجو الغريب الذى تجرى فيه الأحداث خارج المدينة .

وقد وجه للقصة انتقادات منها أنه يخطىء تصور البيئة المكانية والزمانيـة ، إذ يلق على لسان راوية القصة أنه رأى على إحدى الرسائل الواردة إلى الأستاذ كنعان طابعا سوريا وكانت فى زمن الرواية (سنة ١٩٠٨) ولاية تركية . كذلك عيب عليه حديثه عن صحارى شاسعة ليس لها وجود بلبنان ، ويقدر زمن الرحلة بعشرة أيام بينما باستطاعة الإنسان فى ذلك الزمن أن يقطع لبنـان من الشرق إلى الغرب ، أو من الشمال إلى الجنوب فى أقل من يومين (١).

ولا تلعب البيئة فى هذه القصة دورا رئيسيا (٢) ، وكل ما يمكن أن يقال إن تيمور جعلها ظهيرا للأحداث ، وكثيرا ما نحس بأن انتقالاته إلى وصف ، شاهد

(١) فن القصة ليوسف نجم ص ٦٨

(٢) راجع تطور الرواية العربية ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ وما بعدها

الطبيعة متكلفة ، ولا يُعفى من ذلك الاعتذار بأنه متأثر بروح الرومانسية (١) .

ونلاحظ فى هذه القصة ميلا واضحا للرمز ، فى التقابل بين أسطورة يوسف الصافى وحبيبته القتيلة صفاء ، ومس إيفانس ، فهذه الأخيرة جاءت إلى الشرق لتنسى قصة حب فاشل ، كانت فيها ضحية حبيب غادر ، فغادرت بلدها طعينة القلب ، أو قل قتيلة، دفنت حياة الجسد، وطلقت الدنيا لتحيى فى عالم الروح. فجاءت إلى لبنان لتلتقى قصة صفاء طعينة الحب وشهيدته ، التى أطلق حبيبها عليها الرصاص فماتت فى سبيل الحب ، وجبن هو عن الموت ، فخان حبهما ، وعاش شريدا مجهولا فى قصره المهجور .

ونلاحظ فى بعض ما استخدم من أسماء هذا الرمز نفسه فى صفاء اسم الفتاة والصافى اسم الشاب .

ويعمد إلى الرمز كذلك فى روايته الثانية ، سلوى فى مهب الريح ، حين يقرن فى مخيلة سلوى بين صورة ، كبير اللصوص البحريين ، والباشا فيقارن بينهما .

سلوى فى مهب الريح :

وهذه الرواية تحكى قصة الضياع التى يعانيها أفراد الطبقة الوسطى فى وسط لا يسمح بالعيش إلا باهدار بعض القيم ، يعيش فيه الأغنياء على حساب الفقراء ، ولا يبالون بما ينالون من انسانية أو شرف أو مال .

وتقوم على بطولة سلوى ، فتاة من الطبقة الوسطى تسعى جهدها لتصبح من الطبقة الارستقراطية ، وتطرق فى سعيها شتى الطرق ، وتبذل كل ما فى استطاعتها ، لتحصل على ما تريد، تدفق من كرامتها وحياتها وجسدها ، لكنها فى النهاية لا تبلغ غايتها ، ولا تستطيع أن تحتفظ بمكانتها فى طبقتها فتعود وقد خسرت كل شىء .

وسلوى نموذج للطفيليات الاجتماعية ، وليست نموذجا ايجابيا فى الحياة، لأنها لم تسع إلى تحقيق غايتها وطموحها بالعمل المشروع والكد ، بل سعت إليه بطرق غير مشروعة ، ظنتها سهلة أو أقصر الطرق .

---

(١) راجع فن القصة عند محمود تيمور لفتحى الابيارى ص ٣٤

وتلتى سلوى بنفسها فى طريق الزهيرى باشا ، تعينها على ذلك أمها . قالت الأم وهى تعلق على ما كان من سلوك الباشا مع سلوى فى عزبته :

« إذا تلقيتيه فأحسنى لقياه .. ابتسامة لطيفة .. كلمة ظريفة .. أهلا وسهلا بسعادة الباشا .. أقصد أن نلهو به يا غبية ، فنستفيد منه دون أن ينال منا منالا ، فشرفنا مصون لا يمس » .

وأين هذا الشرف المصون ؟! ، لقد تزوجت حمدى لتطمئن إلى أن رجلا ، رسميا ، يقف إلى جوارها ، ولتمكن لعلاقاتها الآثمة بالباشا ، فقد سلمت جسدها إليه ، وسهل عليها بعد ذلك بيع الجسد لمن ترجو من ورائه نفعا ، باعته لشريف زوج صديقتها الثرية « سنية » .

ويتضح فى هذه القصة ذلك الهدف الاجتماعى الذى يرمى إليه المؤلف ، فيه العبرة الأخلاقية وهى سوء عاقبة الخطيئة ، وفيه بيان للقيمة الاجتماعية والانسانية للعمل الشريف . ذلك العمل الذى اقتنعت به بطلة القصة بعد أن استمعت إلى نصيحة الدادة شيرين :

— اسمعى ياسلوى .. يجب أن تكسبى قوتك بعرق جبينك .. يجب أن تكدحى فى الحياة وأن تجاهدى .

وتستمع سلوى إلى هذه النصيحة فتعمل بعد أن وجدت أن لا جدوى وراء الخطيئة ولن تصلها هذه أبدا بشىء نافع باق ، وان تكسبها كذلك مكانة فى المجتمع وبين الناس .

وهذه العظة القصصية التى ساقها تيمور تجمع بين الواقعية والتصوير الفوتوغرافى ، ولا تخلو من لمحات فنية يلعب فيها المؤلف فى حذق بما تقع عليه العين فيسخره لمعانيه بحذق واقتدار واضحين ، ففى الليلة التى أراد فيها الباشا اغتصاب سلوى زاعما لها أنه يريدأن يريها حملا وليدا فى حديقة قصره يقف الكاتب ليصفه ولكن لا ليصور الواقع ، وانما ليربط بين الصورة وشخصيات القصة ، ربطا موضوعيا وعضويا محكما .

كذلك حين يربط بين الصورة المعلقة لكبير اللصوص البحريين والتى تتطلع إليها سلوى ، حين يجمع بينها وبين الباشا فى ذهن سلوى فإنما يجمع بين الاثنين فى صورة ، فإذا أحدهما ظل للآخر أو قل إن أحدهما يحل محل الآخر فى مخيلة سلوى فإن الباشا هو كبير اللصوص . وكبير اللصوص هو نفسه الباشا .

« تقف سلوى مليا أمام الصورة فتلاحظ شبها غريبا بين كبير اللصوص البحريين وبين الزهيرى باشا، نفس العينين المتوهجتين الغزيرتى الأهداب، ونفس الشارب الغزير .

وكان كبير اللصوص يصدر أوامره إلى أتباعه وقبالته امرأة بارعة الجمال . تكاد تكون عارية ، وهى تتضرع إليه . . . فيخيل لسلوى من طول التحديق أن شفتى اللص الأكبر تتحركان ، وتوهمت أنها تسمعه يصيح بأحد أتباعه فسرت الرجفة فى أوصالها . واستدارت تتبين مكانها ، فاذا بها ترى الزهيرى باشا خارجا من إحدى الحجر وهو يخاطب واحداً من أتباعه ويحتد عليه، ويلقى إليه أوامره » .

ويمكن من هذه الرواية ومن سابقتها أن نتمثل خيوط الاتجاه الثالث أو الطور الأخير من أطوار تيمور الفنية، هذا الطور الذى يربط فيه بين الاتجاه الواقعى والفكرة التى يوحى بها إلى القارىء بطريق الرمز ، ويبثها بثا من خلال التعبير بالمواقف والصور . وهذه الدرجة من الواقعية لا يصل إليها الكاتب إلا بعد ممارسة وتجربة . ومرور بما مر به تيمور من مراحل الواقعية السطحية فى بدء حياته ، وهى التصوير الفوتوغرافى ، والمحاكاة المطابقة ، بالصورة والكلمة ، إلى الواقعية الفنية ، وهى الإيحاء بالواقع عن طريق الصورة ، والرمز ، لا عن مجرد التقليد والإسراف فى وصف التفاصيل .

ولا يعنى هذا أن تيمور قد تخلص نهائيا من آثار تجاربه الأولى فى الطور الأول ، فى هذا الطور الثانى أو فى بداية طوره الثالث ، ففى هذه الرواية ، نراه يعود مرة أخرى إلى حوار العامية بعد أن قدم لنا فى نداء المجهول عربية خالصة فصحى فى سردها وحوارها .

كذلك نرى هنا وهناك بقايا للسرد وتتبع التفصيلات ، ومنها وصفه للرحلة

إلى ضيعة الباشا فى سيارة ، ذلك الوصف السطحى الذى لا يضيف جديدا إلى مضمون القصة ، ولا يعمق إحساسا ولا يوحى بشىء ، انما هى مجرد لوحة كلوحاته السابقة التى اعتاد رسمها فى قصصه القصيرة. وتحتفظ الرواية كذلك بحدة الأحداث، أو بعنف المأساة وتتابع الحدث القاسى ، وكأن الكاتب لا يرى فى الحياة إلا ألوانها الصاخبة ، الصارخة ، إذ يسوق المآسى جملة ، ويوقع أبطاله فى سلسلة من النهايات المؤلمة بين موت أو انتحار ، يموت حمدى زوج سلوى بالسل فى أحد عنابر الدرجة الثالثة بمستشفى للأمراض الصدرية بعد أن تخلت عنه سلوى لتلحق بعشيقها شريف ، وينتحر شريف بعد أن تفتضح علاقته بسلوى .

وكأنه لا يرى أن الأثر النفسى الهادىء العميق يمكن أن يكون مطلوبا فى القصة ، أو لعله رأى أن القارىء العربى لا يتأثر إلا بالحدث العنيف ، وأو الميلودرام ، وجدير بالذكر أن كثيرا من كتابنا فى المسرح والقصة قد اعتمدوا هذا الأسلوب.

والمشاعر الغليظة هى التى لا تتأثر الا بالحدث العنيف ، أو جملة الأحداث العنيفة ، أما النفوس المرهفة فإن الحدث الهادىء العميق ، يتسلل إليها ويؤثر فيها مالا تؤثر جملة من الأحداث الدامية ، والكاتب المبدع هو الذى يستطيع أن يحرك قلوب قرائه ، بالحدث الهادىء العميق . واللجوء إلى مثل هذه الأحداث الصارخة والمآسى الدامية طريقة ساذجة فى الفن القصصى .

وتقوم القصة على شخصية سلوى ، ويحسن الكاتب تخطيط ملامحها ، ويعرض تطورها خلال أحداث القصة ، كما يكشف كثيرا عن خبايا نفسها ، أو ما يدور فى أعماقها عند مواجهتها للأحداث . وهى شخصية نامية ، حية تمثل نمطا معينا من النساء ، أمكن للكاتب أن يقنعنا به ، وإن كانت ملامحها تفتر أحيانا أو قد تتعثر بعض خطوطها فى بعض المواقف ، ولا تتطابق الصورة مع المثال .

وبقية شخصيات القصة ، إما نمطية ، أو باهتة ، فالباشا صورة تقليدية لهذه الطبقة التى كانت تعيش فى مصر قبل الثورة ، وكانت تستحل لأنفسها الناس فى أموالهم ، وعرقهم ، وأعراضهم أيضا . وشخصية حمدى مثالية أكثر من الواقع، يريد المؤلف أن يقابل بها صورة سلوى ، فهو رجل طيب مسالم يبلغ به الأمر

درجة البله والغفلة ، والرضى بالأمر الواقع ، وبكل ما ترتكبه سلوى زوجه ، والعجيب أن المؤلف يختم حياته تلك الخاتمة الأليمة . وكأنه يريد أن يقول أن لا بقاء لهذا النمط فى مثل هذه الحياة التى يشتد فيها الصراع ، بدليل أنه جعل خاتمة سلوى أسعد حالا ، بعد كل ما ارتكبته ، وبعد ذلك السلوك الاجتماعى الملتوى .

وشريف رجل عادى يجد نفسه فى موقف بين زوجة وعشيقة ، لكن انتحاره بعد افتضاحه شىء غير عادى . ولعل النظرة الأخلاقية كذلك أملت على المؤلف أن يختم حياته بتلك الفاجعة ، وهو يريد أن يقول أن لا حياة لمن يخالف التقاليد أو يخرج عن سنة المجتمع .

والواقع الذى يحى فى مجتمعنا وفى غيره من المجتمعات المعاصرة غير ما صور المؤلف . والنظرة الأخلاقية شىء وواقع الحياة ، شىء آخر .

والقصة بعد هذا كله تصور تيمور مصلحا اجتماعيا يجرى وراء الأخلاق والتقاليد ويسوق العظة على صورة مأساة ، فتكون عبرة لمن يعتبر .

الطور الثالث :

ويبدأ هذا الطور الثالث من فن تيمور القصصى فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، ويظهر بوضوح بعد نهايتها ، ومن مظاهره ، من حيث المضمون : الاهتمام بالمشكلات الواقعية فى حياة المجتمع المصرى وخاصة تلك المشكلات التى كانت تتصل اتصالا مباشرا بمستقبله ، وحركته الاجتماعية نحو التحرر من القيود الطبقية ، والتحرر من الاستعمار ، والاستغلال الداخلى للإنسان المصرى . ثم معالجة ما خلفته الحرب فى مصر من آثار اجتماعية خطيرة ، بعضها سلبى نتيجة وجود جنود الحلفاء ووقوع الشعب فريسة الفقر والغلاء . والبعض الآخر إيجابى وهو انتفاضته ، وتطلعه نحو ضرورة التغيير الاجتماعى والثورة الاجتماعية الشاملة .

ومن حيث الشكل فإن تيمور قد انتهى إلى موقف فى الأسلوب الذى يستخدمه ، وهو التعبير باللغة الفصحى فى السرد والحوار ، والتمسك بذلك كل التمسك ثم الإقلال من الانفعال العاطفى العنيف ، ومعالجة مواقفه بعقل راسخ .

وليس غريبا أن نجده فى هذه المرحلة يعيد النظر فيما كتب فى مطلع حياته باللغة العامية فيصوغه من جديد صياغة عربية بلغة فصحى نقية ترضى مجمع اللغة العربية .

وقد أثار هذا العمل ثائرة النقاد بين مستحسن ومستهجن .

فالدكتورة سهير القلماوى تحيى فيه الروح الذى أملى عليه وهو فى الذروة من الشهرة أن يعيد النظر فى قصصه الأولى وينقح ويجدد سعيا إلى الكمال(١) .

بينما يرى يوسف السباعى خلافا لهذا(٢) لأن انتاج الفنان بعد ظهوره لم يعد ملكا له بل أصبح ملكا للتاريخ ، وكل أنتاج فى مرحلة من مراحل الحياة إنما يعبر عن طبيعة تلك المرحلة ، ويعكس لنا صورة من نفسه وأحاسيسه . . . والمسألة ليست مسألة نضوج وتحسين ، بل هى تغيير فى التفكير وتبدل فى الإحساس . . .

وإذا كان كل كاتب أو فنان يمسك بنتاجه كلما تقدم به السن ليبدله ويحوره، فلن نجد فى إنتاج الفنانين فى خاتمة حياتهم إلا ما أقروه فى شيخوختهم .

وقد انضم تيمور فى هذه المرحلة سنة ١٩٤٧ إلى مجمع اللغة العربية ، وقدم الدكتور طه حسين تقريظا له يقول فيه :

« وسبقت أنت إلى شىء لا أعرف أن أحد شاركك فيه فى الشرق العربى كله إلى الآن ، وإذا ذهب أحد مذهبك أو جاء أحد فيما بعد بخير مما جئت به ، فلن يستطيع أن يتفوق عليك ، لأنك فتحت له الباب ، ومهدت له الطريق ، ويسرت له السعى ، وأتحت له أن ينتج وأن يمتاز وأن يتفوق هذا الذى تفوقت فيه وامتزت وسجلت به لنفسك خلودا فى تاريخ الأدب العربى ، لاسبيل إلى أن يمحى وهو القصص على مذهبه الحديث فى العالم العربى ، وإنك لتوفى حقك إذا قيل إنك أديب عالمى بأدق معانى الكلمة وأوسعها » .

---

(١) فى حديث أذاعى لسيادتها .

(٢) فى كتاب لمسات ولطمات نشر المكتب التجارى ببيروت .

وذكر يحيى حقى أنه فى هذه المرحلة الأخيرة قد مال إلى أسلوب رصين يحرص أشد الحرص على سلامته وأناقته وأصالة جرسه، وأصبح من أشد خصوم العامية (١)

وقالوا إن دخوله المجمع ، وتتويج أنتاجه القصصى بمنحه جائزة القصة كانا من بين مادفع به إلى التمسك بالكتابة بالفصحى . ويعقب على هذا بقوله :

« إن الذين يقولون إن دخولى المجمع اللغوى قد أثر على إنتاجى فالحقيقة غير ذلك ، وهى أنى كنت بين عهدين .. الأول جربت فيه الكتابة على نحو لا أتحرز فيه من العامية كل التحرز ، ولا أتعمق فى الاستمساك بالفصحى ورعاية أساليبها الغالية . وهذا قول فيه كثير من الحق ، ولكن العهد الأول لاينتهى بدخولى المجمع ، والعهد الثانى لا يبدأ بصلتى بالمجمع ، وإنما حقيقة الأمر أنى نشأت — والشباب جديد — فى عصر ينادى أهله بالقومية المحلية ، والشخصية المستقلة ، تمشيا مع النزعات الوطنية يومئذ . وكانت العامية فى رأى شباب ذلك العصر من مقومات الشخصية ومن مظاهر القومية ومن دلائل الاستقلال فأقبلنا على الكتابة ونصب أعيننا الترحيب بالتعبير المصرى الصميم المعبر عن نفسيتنا وبيئتنا وحياتنا .

وربما كان ما أيد وجهة نظرنا أن أساليب الكتابة بالفصحى كانت غارقة فى زخارف لفظية ومحسنات بديعية وأوضاع خامدة لا حياة فيها ولا روح ، فأقبلنا على كتابة قصصنا بالأدب الحى ، ثم مضينا فى تجاربنا . ونهضت الأساليب الفصحى نهضة عظيمة . وحث من خطانا على هذا الدرب أننا أدركنا أن العربية لغتنا وأن أدبنا العربى ليس محدودا بحدود مصريتنا الضيقة فى ذلك العهد » .

والقول بأنى أصبحت أزن كلامى بعقل المجمعيين لا بإحساس الفنان قول تجانبه السلامة والدقة والإنصاف فاللغة الفصحى من أطوع الأدوات للتعبير عن الفكرة ونقل الإحساس والتأثير فى الأذهان . والفنان ما دام موفور الحظ من

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٦٩ .

قبس الفن فهو يعبر بأى لغة يريد إذا كانت هذه اللغة غنية بأساليب التعبير، بل إن الأديب الفنان يثرى اللغة ويقويها بوفرة إحساسه وقوة آرائه، وكم من أدباء أحيوا لغات بفضل نتائج قرائحهم النقادة وعبقريتهم الممتازة » .

وفى حديث آخر له(١) يقول :

« وجدتنى منذ فجر حياتى الأدبية يتنازعنى عاملان جوهريان ، عامل المحافظة على القديم والاعتداد به ، وعامل التجديد ومجاراة سنة التطور ..

عن أبى « أحمد تيمور » ورثت العامل الأول ، وإلى أخى « محمد تيمور » يرجع العامل الثانى .

كان أبى من ذوى الحمية للغة ، لايدخر وسعا فى سبيل إحياء تراث العرب ، وله فى شتى ميادين البحث العلمى واللغوى والتاريخى مؤلفات لها وزنها ... أما أخى « محمد تيمور » فقد كان أديبا فنانا ، نهل من الأدب الفرنسى ما نهل ، وتأثر بالثقافة الأوروبية العصرية تأثرا أستبانت ملامحه فيما هتف به من دعوات وفيما أنشأ من قصص ومسرحيات .

فأنا فى الحق مزاج من أبى وأخى ، ولعلك تعجب إذا قلت إنى كنت فى محاولاتى القصصية الأولى أوثر المصطلحات العربية الفصحى على الكلمات المستعملة الشائعة ، فاتخذت لفظ المسرة ، بدل « التليفون » ولفظ « الصفة » بدل « البوريه » هذا على حين أنى كنت أوثر العامية الصميمة لغة للحوار القصصى وقد بدأ ذلك واضحا فى بواكير مؤلفاتى « الشيخ جمعة » و « عم متولى » ، و « الشيخ سيد العبيط » .

ومازالت حياتى الأدبية صراعا بين المذهبين أو بين لغة الكتابة والتدوين ، ولغة المشافهة والحديث .

---

(١) أجراه فؤاد دواره فى ديسمبر ١٩٦٣ ونشره فى كتاب الهلال « عشرة أدباء يتحدثون » عدد ١٧٣ يوليه ١٩٦٥ .

وفى وسعى أن أصارح بأن تجاربى فى التأليف طوال الأعوام السابقة أقنعتنى بأن الأدب الجديد بأسمه فى لغتنا العربية وحياتنا القومية يقوم على دعامتين : تعبير مشرق يعول أكبر ما يعول على بلاغة الفصحى وأساليبها البيانية ، وفن أصيل رقيق يرتوى من ينابيع الثقافة العصرية فى أوسع نطاق . .

ومهما يكن من أمرى فإنى أعد نفسى إمتدادا لأبى وأخى .. »

أخرج تيمور فى هذه المرحلة الأخـــيرة مجموعات من القصص القصيرة والروايات ، كما أعاد كتابة بعض قصصه القصيرة السابقة بعناوين جديدة، فالشيخ جمعة أصبحت « حارس الجرن » ، « وأبو على عامل أرتيست » أصبحت « أبو على الفنان » ، و « الأطلال » أصبحت « شباب وغانيات » ، ومجموعة « الحاج شلبى » جدد بعض قصصها فى مجموعة « قلب غانية » (نشرت سنة ١٩٥٥) ، ومجموعة « الشيخ عفا الله » (نشرها سنة ١٩٣٦) جدد بعضها فى مجموعة « زامر الحى » (سنة ١٩٥٣) ... الخ

وأما الروايات فهى :

كليوباترا فى خان الخليلى	١٩٤٤
وشمروخ	١٩٥٨
إلى اللقاء أيها الحب	١٩٥٩
المصابيح الزرق	١٩٦٠
معبود من طين	١٩٦٤

كليوباترا فى خان الخليلى :

قصة يمتزج فيها الخيال بالواقع ، يكتبها بروح تهكمية على السلام ومؤتمرات السلام فى وقت لازال فيه دخان الحرب العالمية الثانية يعلو الأفق وتحلق مآسيها فى سماء العالم الجريح، كتب يقول فى مقدمتها :

« أجريت قلمى بهذه القصة ، والعالم يومئذ تظله تلك الحرب الكونية الطحون ، وأعلام السياسة فى مختلف الأمم يعقدون مؤتمرات دولية ، يعترفون

فيها بحقوق الإنسان ، ويؤكدون حـ يات الشعوب ، وينشرون رايات السلام على أرجاء المعمور .

ولست أدرى كيف أن هذه الاتجاهات المثالية الرفيعة التى انعقد عليها إجماع الساسة فى ذلك الوقت أوحت إلىّ فى غير تكلف أن أصور الرأى العالمى العام فى إطار تلك الفكاهة الساخرة التى سميتها « كليوباترا فى خان الخليلى » .

ولكن إيمانه بأن هذه المؤتمرات لاجدوى من ورائها وأنها مهازل إنسانية تطوى على مأساة الإنسان على هذه الأرض الذى يأبى إلا أن يزرع فيها الشوك، ويحصد الموت ، وتحكمه شريعة الغاب ، فالحق لمن غلب ، لا لمن له الحق .

ويتصور عقد مؤتمر للسلام بالقاهرة ، وتشترك فى المؤتمر كليوباترا ، وتيمورلنك .

وتدور القصة على صورة مذكرات « محى الدين فريد » موظف الخارجية المصرية ، وسكرتير عام المؤتمر، وتسيطر روح السخرية على القصة فى شخصياتها وحوارها وأحداثها ؛ فمن شخصيات القصة مثلا « زين السيوف باشا » ، وهو مندوب الجبهة العليا للمحاربين القدماء . ومنهم « مندوب البلاغة الدولية» الذى ليس له صنعة سوى الكلام ، ويعرض صورة من جلسات المؤتمر العجيب فيقول إنه اجتمع، وقبل أن يتكلم أحد سمع مندوب البلاغة الدولية وهو مسترخ فى جلسته ، مطبق الأجفان ، يقول فى صوت متخاذل :

— أقرأوا علينا البرنامج .

فتقدم « محى الدين فريد» — قائلا :

— على هيئة المؤتمر أن تدون المادة الأولى من مواد السلام وحظر الحرب.

فقام على الأثر وزير المناطق الجنوبية السبع ، فى جسمه المتكتل المبعثر ، وصاح بلهجة متتابعة :

— المسألة هينة ، ضعوا المادة على الوجه الآتى « تمنع الحرب بتاتا » .

فقام زين السيوف باشا ، وقال :

— هذا وضع مبتسر يجب أن يضاف إليه بعض الشرح .

فتحرك مندوب البلاغة الدولية فى مقعده وصاح :

— يجب أولا تحديد معنى كلمة « حرب » قبل صياغة المادة المطلوبة .

فدق وزير المناطق الجنوبية بيده على المنضدة وقال :

— الحرب هى الحرب ، ولاشىء غير الحرب .

فنهض العالم الروحانى ووقف وقفته المهيبة وشرع يخلل لحيته بأصابعه وقال :

— أيها الزملاء الأجلاء .. ثمة نقطة أصيلة أرى أن نوفيها حقها أولا وهى : هل الإنسان مسوق إلى الحرب بدافع غريزى لاقبل له به أو أن الحرب حالة عارضة لايصلها شىء بالغريزة الإنسانية .

وتستمر هذه المناقشات الجوفاء الفارغة حول الحرب حتى يدخل على المجتمعين عملاق ضخم يرتدى المعطف الروسى هو مندوب جمعية « الرغيف الأسود » الدولية ليدعو الأعضاء إلى حفلة خيرية لسباق الخيل تقيمها الجمعية فى نادى المصباح الأخضر، وفجأة تحول الجدل حول الحرب إلى مناقشة حارة حول الدعوة .

ويقبل المؤتمرون الدعوة للحفل ، وتتطور الأحداث ، وتتغير طبائع ، وتتحول نفوس ، فتيمور لنك داعية السلام يصبح داعية شقاق ، وكليوباترا الصافية المسالمة تعود إلى التآمر والعبث بقلوب الرجال ، وعندما ينذرها العالم الروحانى الذى استحضر روحها بأنها تعدت حدودها توعز بالتخلص منه ، فيسجن ، وهكذا يضطرب المؤتمر ويخرج عن غايته التى انعقد من أجلها ، حتى يفاجأ محى الدين فريد الذى - تُروى القصة على لسانه - يفاجأ بحاجب المؤتمر عبد العال يستدرجه إلى بيت خال ليعتقله حتى يأتيه الحاجب فيخبره بأن كل شىء قد انتهى ، وأنقذ العالم الروحانى من سجنه فأعاد أرواح تيمور لنك وكليوباترا وأنطونيو من حيث جاءوا ، ورحل أعضاء المؤتمر ... وانتهى إلى الفشل .

وهكذا يصور تيمور فى هـــذه القصة الساخرة فكرة المؤتمرات ، وعدم

جدواها صورا ساخرة لاذعة ويمزج الغاية السياسية بالروح الفنية فتكون لونا جديدا فى كتابته القصصية .

شمروخ :

وهى الرواية السياسية الثانية التى أصدرها تيمور فى هذه المرحلة وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو فى مصر ، ويتناول فيها قضية « الزيت » أو البترول فى البلاد العربية ، وما جاء به إلى هذه البلاد من ثروات ضخمة أعقبتها تغييرات إجتماعية وسياسية ضخمة فى هذه الرقعة من العالم ، وجذبت إليها أنظار الشركات الأجنبية ، والاستثمارات الغربية ، فصارت مطمعا تتنافس عليها الدول لما تبشر به من مكاسب خيالية . ولاعتمادها الشديد عليها كمصدر ضخم من مصادر الطاقة .

ويبنى قصته على أساس ظهور البترول فى جزيرة يسكنها جماعة من العرب ، يحكمها أمير « شيخ » أسمه « مادح الارض » ، وولى عهد همام ، ومدير شركة الزيت « مستر كنج » ، وابنته « مس فلورى » وجماعة من أبناء الامارة وكبار رجال الحكم والسياسة بها هم : « غانم الدخيل » رئيس الوزراء ، و « رئيس حزب الرشاد الحر » وهو الذى يؤيد حاكم الجزيرة . والشيخ نعسان المبارك ، ويمثل الاتجاه المحافظ فى الجزيرة ويرأس الحزب الذى ينادى بسياسة الحفاظ على التقاليد والدين وينهج نهجا سلفيا ، ويدعو إلى محاربة النفوذ الأجنبي والتمسك بأهداب الدين والعود إلى الحياة البسيطة التقليدية .

وشهاب الشاب الثائر زعيم حزب العمال .

وبطل القصة همام الشاب ولى العهد وابن حاكم « زيتستان » الذى تعلم فى مصر واتخـــذ له سكرتيرا مصريا هو « سيد منصور » الذى يروى القصة على صورة مذكرات .

وشخصياتها النسائية « إشراق » أبنة الشيخ نعسان ، وتمثل روح الشرق التى تحاول تقليد الغرب و « مس فلورى » ابنة مدير شركة الزيت وتمثل الفتاة

الغربية المتحررة التى تريد أن تغزو قلب همام لتسيطر الشركة عن طريقها على مستقبل الجزيرة واستغلالها .

ويدور الصراع فى القصة حول شخصية «همام» ففيه يتمثل الأمل والمستقبل ، وفيه تتبلور كل القضايا والمشكلات التى تعيش فى الجزيرة ، وتحاول الكتل المختلفة ان تجتذبه إليها ، فالحاكم مادح الأرض يريد أن يجتذب ابنه إلى سياسته التى لايرضى عنها الناس ، والشيخ لعسان يحاول اجتذابه إلى سلفيته يدفع بابنته إشراق لتقف فى طريقه لهذا الغرض ، والشركة تريد أن تجتذبه إليها فتدفع بمس فلورى ابنة المدير . وحزب العمال يريد أن يضمه إليه متطلعا إلى شبابه «وتقدميته» .

وهكذا تدور أحداث القصة حول هذا الصراع لإجتذاب همام لتحقيق غرض كل جماعة أو كتلة من تلك الكتل المتصارعة .

وتتشابك أحداث القصة وتتأزم المواقف ، وفى الحوار الذى يديره تيمور بين همام ومس فلورى يصل الموقف إلى ذروته[١] .

قالت مس فلورى فى تلطف ولين لهمام :

ـــ أى الحبين أقوى فى نظرك ، الحب الذى يقوم بين اثنين يختلفان دينا وجنسا ولغة أو ذاك الذى يقوم بين شخصين أتحدا فى اللغة والجنس والدين ؟

فتضاحك همام فى خفوت وقال :

ـــ الأمر يتوقف على الهوى الشخصى ، وملابسات الأحوال .

فرنت إليه لحظة ترقبه ، ثم داعبت ذقنه تقول :

ـــ إنك تتكلم بلغة السياسة .

ـــ وبأية لغة تريدينى أن أتكلم ؟

ـــ باللغة التى يفهمها البسطاء أمثالى .

ـــ عفوا . . عفوا .

---

(١) راجع الفصل ٣٧ من قصة شمورخ .

— كلمني بلغة واضحة مفهومة صريحة . .

— فلتتكلمي أنت بها ، ولتشرحي لي وجهة نظرك .

— أني أقول في صراحه إن الحب بين مختلفين جنسا ودينا ولغة أقوى وأشد وأعنف من الحب القائم على التماثل في الجنس والدين واللغة .

— نظرية التجاذب بين الضدين .

— كلما كان الاختلاف بيّنا كان التجاذب قويا عنيفا إنما يقوم التماسك بين سالب وموجب . فنظر إليها في تخابث يقول :

— هناك نظرية تقول أن الامتزاج لايتم إلا بين نوعين متلائمين في الدم .

— فنظرت إليه متفحصة وقالت :

— وهل أنت من أصحاب هذه النظرية ؟

فأطلق ضحكة هينة ، وقال :

— أما قلت لك إن الأمر يتوقف على ملابسات الأحوال ؟

فقالت متظاهرة بالغضب :

— مازلت غير صريح ، إنك تراوغ . قل لي إلى أي نظرية تنحاز ؟

فقال في ترفق وهو يتأملها

— إلى النظرية التي تفضلين

— ماكر أنت

ثم انثنت تعابث أصابعه ، وهي تقول :

— يبدو لي أن « الحب الحق » في غير حاجة إلى نظريات تدعمه . انه ليعلو على كل النظريات ، حسبه الصدق الخالص في الشعور ، لن تقف في سبيله عقبات .

ورنت إليه في دلال وواصلت حديثها

— المسيحية فى سبيل حبها ترضى أن تغدو مسلمة ، والأجنبيةُ من أجل قلبها تقبل أن تكون عربية أما اللغة فمن السهل تعلمها .

وألصقت خدها بخده وهى تهمهم :

« لا يحول بينى وبينك شىء ما دام قلبانا يربط بينهما هذا الحب العظيم » .

وتسرع اشراق إلى همام لتفوز بحبه قبل أن تغرقه الأجنبيه . وفى سبيل ذلك تهجر موطن والدها وتأتى إلى العاصمة لتكون قريبة من همام ، وتعمل بالحيـاة العامة فتفتتح « نادى زبيدة » الاجتماعى وترأسه وتتخلى شيئا فشيئا عن بعض مظاهر لباسها التقليدى ، وتقصر شعرها متشبهة بالأجنبيات ، ولا يرضى همام منها بهذا السلوك .

ومن جهـة أخرى فإن الصراع السياسى يستمر بين الاتجاهات والأحزاب المختلفـة ، حتى ينتهى رأى همام إلى أن ينشىء حزبا خاصا هو حزب الشعب ، ولا ينحاز إلى تلك الأحزاب المتصارعة ، وهو كما يعلن مبـادئه « إنى أعلن على رءوس الأشهاد أن الحزب قد أضاف إلى مبادئه الديمقراطية مبدءا اقتصاديا يلتزم به ، هو المبـدأ الاشتراكى السوى ، فقد أصبح هـذا المبدأ من مقومات الحكم الرشيد ، وإن الحزب سيعمل على تحقيق هـذا المبدأ الاشتراكى بالوسائل النيابية المشروعة » .

ويبدأ فى تطبيق الاشتراكية بالتنازل عن حصته فى أسهم شركة الزيت لصالح عمـال الشركة ، ولا يعجب ذلك والده ولا رئيس الوزراء « غانم الدخيل » ، ولكن هماما يصر على موقفه فينهى الحوار بينه وبين غانم بقوله :

— لا تكن متشائما ياصاحب السعادة ، أقولها لك مرة أخرى : أنصح لك أن تقتفى أثرى وتبادر بالنزول عن أسهمك للعمال كما فعلت . هذا خير لك وأبقى . .

ويرد عليه غانم :

— ليتنى أستطيع ، إرضاء لك ولـكنها مسألة لا تتعلق بشخصى الضعيف ، انها تتعلق « بسياسة الدولة » .

وينتقل الصراع السياسى مرة أخـــرى إلى صراع الحب بين « اشراق » و « مس فلورين » ، وتشعر اشراق بأن اتجـاهات همام الجديدة تنذر بميل إلى الجهة المضادة فتسرع إلى العودة ، ويحاول همام أن يستبقيها ويدور بينهما حوار تقول فيه اشراق :

— تعوزك الصراحة يا همام ، وتعوزك الشجاعة فى إظهار ما ينطوى عليـه قلبك .

فيعقد همام ساعديه على صدره ويقول فى ابتسامة مريرة :

— وهل وضح لك أنت حقيقة ما أخفيه ؟

— نعم ، وأستطيع أن أواجهك بمـا وضح لى ، إنك منـدفع اندفاعا أعمى نحو الغرب ، تحب كل شىء فيه ، وما نعرتك العربية إلا نعرة كاذبة .. أنت تفنى نفسك فى الغرب وتعاليمه ومبادئه وسياسته وإنك لتحاول أن ترمينـا فى أحضان الأجانب . انك تؤازرهم فى السيطرة على شمروخ واستعباد البلد لهذا الجنى المهلك. لقد كنا على حق عندما قلنا لك يجب تدمير شمروخ لننجو من سلطان الأجنبى . هذه سياسة القرية الطاهرة العريقة ، وانهـا السياسة المثلى ، وأما سياستك فضالة مضلة يجب القضاء عليها ، لإنقاذ البلد من عواقبها الوخيمة .

فأجاب همام :

— مؤسف حقا أن أسمع هذا الكلام من شخص عقدت به آمالا جساما .

فصاحت صيحة كأنها العويل :

— هناك غيرى من تستطيع أن تعقد عليه امالك الجسام .

— من تقصدين ؟

— لا أقصد أحدا .

— أنت تتهميني بأنى لست صريحا فيا يجرى به لسانى ، ولست شجـاعا فى أظهار ماتكن نفسى ، فإذا أنت لا تقلين عنى جبنا وغموضا .

ـــ لست غامضة ، ولست جبانة .. كفاك إهانة لى .

ـــ دعينى أن أكشف لك ما تخفينه فى قلبك ، ولا تجدين الجرأة على البوح به .

فبدا الذعر فى عينيها وأجفلت تقول فى صوت متخاذل :

ـــ لا يهمنى ما تقول .

ـــ انها مس فلورين. بيت القصيد فى هذه المأساة .

فتصايحت فى غضب وقد احمرت عيناها :

ـــ لا تهمنى مس فلورين ولا مائة مثل فلورين

ـــ يجب أن تعلمى أن مس فلورين ليس لها أى اعتبار عندى .

ـــ لا تهمنى علاقاتك الشخصية . أنت حر فى تصرفاتك ، الذى يهمنى هو اتجاه سياستك الضارة بمصلحة البلد .

وتدور الأحداث ، وتحاول الشركة عن طريق الحاكم « الشيخ » ومس فلورين ابعاد همام عن ميدان الأحداث ، إذ رأت فى نشاطه وآرائه خطرا على الوضع ، ويكون ذلك الاستبعاد بتعيينه وزيرا مفوضا فى بلاط سان جيمس بلندن ، وتبلغه فلورين بمرسوم التعيين الجديد محاولة إغراءه بقبوله والابتعاد عن زيتسان إلى لندن برفقتها لينعما بحبهما هناك بعيدا عن مشكلات السياسة .

تقول فلورين :

« أحبك .. أفديك بروحى ، وإنى على يقين بأنك تحبنى ، ولكن البيئة التى نحيا فيها هنا تفرض عليك قيودا تغل من هـــذا الحب . إن مشاعرنا متماثلة ، تفكيرنا متشابه . ثقافتنا واحدة ، فتعال معى لنعيش مؤتلفين مترابطين متحابين ، فنستمتع بالهناءة والمصافاة . إنى أعرف حيرة نفسك وأحس ما تعانى من صراع عنيف بين عاطفة تعتلج فى قلبك وتبعات يفرضها عليك عقلك . ثق يا حبيبى بأنك تستطيع أن تخدم بلدك هناك أكثر مما تخدمه هنا .. هناك ستكسب المعركة فى موطنها

الأصيل ، تعال معى لنحيا معا الحياة التى هى جديرة بك .. حسبنا أن نكون معا فنقضى أيامنا كأننا فى حلم بهيج » .

وكانت شفتاها تسبحان على وجهه وتتهاديان إلى فمه ، وعطرها ينفح فيملأ الجو من حوله ويفلت همام من خداعها وإغرائها ، وتفشل فلورين فى مؤامرتها وتعود إلى لندن ، وتقع فى الجزيرة أحداث يقبض فيها على همام ويخلع من ولاية العهد ، فيثور الناس ويتقدم أنصاره من العمال يؤيدهم أنصار الشيخ نعسان المبارك والد اشراق ويزحفون على العاصمة لاطلاق سراح همام ، وترى الشركة نذر الشر فتغير مديرها مستر كنج ويتولى آخر يستطيع أن يصل إلى حل مع همام والثائرين ، ويعزل « الشيخ » مادح الأرض ويغادر البلاد إلى منفاه .

وبهذا ينتصر همام الذى يمثل اتجاه الوسط بين التطرف والسلفية ، والذى يمثل المصلحة الوطنية دون خضوع واستسلام للمستعمر ، بل بالتعاون فى سبيل الخير للناس .

وهذه القصة تلقى ضوءا على ميول تيمور وأهوائه السياسية إلى حد ما ، وإن كان هو نفسه لم يعمل بالسياسة ، ولم يكتب لها .

وشخصيات الرواية وخاصة همام واشراق وفلورين شخصيات ايجابية ذات ألوان واضحة أجاد المؤلف تحريكها ، والتعبير بلسانها عن ملامحها ومكنونات أنفسها .

وهى كذلك شخصيات متطورة ليست ثابتة ، تزيدها أحداث القصة وضوحا وتضيف إليها ، كلما مضت فى طريقها إلى النهاية .

فهمام شخص مثقف وطنى ، يرى أن تعالج الأمور فى هوادة وإصرار دون انفعال ، كما أنه قد تملى عليه مراحل الصراع مواقف يبدو فيها متخاذلا أو غامضا أو حائرا ، لكنه يظهر كذلك ، كما لاحظت عليه كل من فلورين وشاركتها إشراق إنما حقيقته غير ما يبدو منه ، فهدفه بين أمام عينيه ، يتخذ فى سبيله الخطوات المناسبة فى الوقت المناسب .

واشراق فتاة وطنية محبة لوطنها لكنها ثائرة عاطفية مندفعة ، تكره الأجانب، وإن كانت لا ترى مانعا فى الأخذ بأسباب الحضارة ، لكنها لا تتخلى عن أصلها وأصالتها ، قد تتخلى أحيانا وفى سبيل الغاية التى تسعى إليها عن بعض المظاهر لكنها تحافظ على المبادىء ولا تقبل مساومة فيها . وهى مثال الفتاة الشرقية المثقفة التى ينبغى أن تلعب دورا إيجابيا فى تقدم بلدها متمسكة بتقاليده ومقوماته ، آخذة فى الوقت نفسه بأسباب الحضارة والعلم بحيث لا تطغى على شخصيتها الأصيلة .

أما فلورين فهى فتاة انجليزية ذكية تحسن التآمر واستخدام كل ما أعطتها الطبيعة من أنوثة لتلعب بلب الأمير همام لتحقق غاية الشركة ومصلحة بلدها ، وربما أراد المؤلف أن يكشف عن فهم يسود الغرب لضعف الرجل الشرقى أمام المرأة، وخاصة المرأة الاوروبية التى يسيل لها لعابه ، فيستخدم هذا السلاح سلاح المرأة للوصول إلى مآربه .

ويستخدم تيمور أسماء رمزية لشخصياته تلقى ضوءا على أصحابها ، كمادح الارض ، ونعسان المبارك وهمام ، واشراق ... الخ .

ويجرى بناء القصة على أساس تيارين متشابكين من الأحداث يلتحمان أحيانا ويفترقان أحيانا أما التيار الأول فيدفعه موقف الحب ، أو علاقة همام بكل من اشراق وفلورين ، والتيار الثانى ويدفعه الصراع حول مستقبل « زيتستان » بين العناصر المختلفة ، من أحزاب وأشخاص ، وشركة الزيت ويحسن المؤلف حبكته ، فيلتحم التياران ، ويفترقان فى تناغم متصل طوال الرواية .

وهى مع كونها ذات مضمون سياسى إلا أن المتعة الفنية التى يلقاها القارىء فى أثناء القراءة تحبب إليه ذلك المضمون .

وشمروخ عنوان الرواية هو الزيت المارد الجبار الذى يخفى فى طياته خيرا هائلا ، كما يخفى شرا مستطيرا ، فإذا أحسن استغلاله عاد بالنفع والرخاء على البلاد ، أما إذا ترك يعربد فإنه يجلب العذاب والضياع .

والقصة كما نلاحظ أخيرا بأسلوب عربي رصين ، سياقا وحوارا ، وهذا طبيعي في المرحلة الأخيرة من تطوره القصصي .

إلى اللقاء أيها الحب :

وهي قصة فتاة « تيتي » على صورة ترجمة ذاتية ، يصور فيها نموذجا من فتيات الجيل المعاصر في هذا النصف الثاني من القرن العشرين .

فتيتي بطلة القصة فتاة من أسرة ارستقراطية تحكي قصتها في القصر العتيد مع أمها وحبها وكفاحها في الحياة وهي ابنة العشرين ربيعا وتشرف على الواحد والعشرين ، وتعيش تيتي مع أمها في القصر ، وتتصل بعمتها تفيدة المرأة العانس المتحررة إلى حد ما ، والتي تعيش في « شقة » بجاردن سيتي عيشة عصرية توفر لنفسها كل شيء من ثلاجة إلى مكتبة إلى « راديو وبيك آب » .

وتدور أحداث القصة حول العلاقة بين تيتي وسعد مدبولي الذي يكبرها بعشرة أعوام ، ويختلف عنها في وسطه الاجتماعي فهو من أسرة متوسطة الحال والده يعمل في اصلاح السيارات ، في مصنع قريب من قصر تيتي ، وكانت سياراتهم يوم كان عندهم سيارات ، وثيقة الصلة بذلك المصنع وصاحبه الذي نشأ ابنه سعد تنشئة حميدة حتى أكمل تعليمه الثانوي فألحقه بالجامعة ، فنال منها إجازة الحقوق أراد له أبوه أن يكون رجلا من رجال القضاء ، « يحلي صدره بالأوشحة الخضر ، والأهلة المذهبة المتألقة ولكن القدر لم يمهل هذا الأب الطموح لكي يحقق أمنيته العالية في مستقبل ولده » .

ولكن لا يحقق سعد حلم والده بل يفضل العمل الحر في مصنع والده على أن يواصل التوسع فيه حتى يبلغ به ما يريد من طموح .

وتربط رابطة الجوار بين تيتي وسعد فيلتقيان ويتحابان . وتمضي أحداث الحب ...

ويمضي تيمور جزءا كبيرا من الرواية في تقديم أشخاصه على لسان تيتي ، أربعة فصول كاملة تستغرق ما يقرب من مائتين وعشرين صحيفة . يتبعهما الفصل الخامس وهو سلسلة من أحلام اليقظة تدور حول شخص سعد في ذهن تيتي .

وتبدأ القصة حركتها فى الفصل السادس حيث يصحب سعد فتاته تيتى خريجة الميردى ديه إلى رئيس مكتب شركة التأمين صديقه لتتسلم عملها بها . ويتيح لها العمل بالشركة لقاء نماذج من البشر من العاملين والعاملات ، ولا ترضى أمها تماما عن عملها خشية أن تقلد هذا الجيل الجديد من الفتيات الخليعات اللاتى يعملن فى المكاتب مع الرجال جنبا إلى جنب . وتعود بالذنب كله على سعد الذى كان سببا فى الحاقها بالعمل . فترد عليها تيتى قائلة :

— أريد أن أكسب رزقى بعرق جبينى ، أريد ألا أكون عالة عليك أو على أحد ..

وتمر الأحداث سراعا بتيتى فى هذا العمل ، فيحاول مدير الشركة أن يعابثها وتصف تلك المحاولة : « وساعة وأنا فى حجرته اقتحمنى يحتوينى بين ذراعيه ويهوى على فمى بقبلة رعناء ، فدفعته عنى بحدة ولطمته لطمة قوية ، ومرقت من الحجرة على الأثر أرتجف ارتجافا » .

وتشكو تيتى ما حدث لسعد فيلقى درسا قاسيا على مدير الشركة أمام جميع الموظفين .

وتفشل تيتى فى محاولتها الأولى للعمل بمساعدة سعد ، الذى أقنعها بضرورته التأقلم ، والتكيف مع الحياة وتترك هذه الصدمة بعض الآثار والتساؤلات فى نفسها ، لكنها لا ترتد ولا تستسلم ، بل تظل مقتنعة بضرورة العمل للمرأة حتى لا تعتمد على الرجل فى حياتها ، ولا يكون الزواج بمثابة تأمين للحياة الاقتصادية للمرأة .

وهكذا لم تتوقف تيتى عن محاولاتها للالتحاق بعمل ، فوجدت عن طريق عمتها تفيدة عملا عند « الخياطة » « مدام تيريز » . وتلتقى فى هذا العمل الجديد ببعض المنغصات فصاحبة العمل كانت تخيط لها ثيابها أيام العز ، وعارضة الأزياء « فتافيت » التى لقيتها هناك كانت ابنة غسالة تأتى الى أمها . وقد تركت هذه التجربة الجديدة فى نفسها مرارة عبرت عنها بقولها : (١)

---

(١) بداية الفصل الثانى عشر من رواية « إلى اللقاء أيها الحب » .

أنا فى محنة ، محنة نفسية مريرة،رأس محنتى تطبيق هذه النظرية التى طالما تشدق بها سعد مدبولى « نظرية التكيف فى الحياة » إن الكلام فى النظريات شىء والتطبيق العملى للنظريات شىء آخر .

وتصطدم تيتى عند « الخياطة » بمعارضة الأزياء التى كانت أمها تعمل غسالة فى بيتهم ، وتترك العمل عند مدام تيريز ، وتفشل هذه المحاولة الثانية ، ثم تأتى اليها التجربة الثالثة مصادفة .

تصدمها سيارة ، وتكون هذه الصدمة سبيلا لها إلى العمل صحفية بدار « جريدة الليالى الملاح » أكبر جريدة مسائية فى البلد . ويعطيها السوهاجى صاحب الجريدة صكا بمبلغ خمسين جنيها وهو مبلغ كبير تحس تيتى أن وراءه شيئا ، وأن السوهاجى يدبر أمراً . وتقول لنفسها :

« ليس السوهاجى بالشخص الأبله ، فلو فهمته على هذا النحو لكنت أنا البلهاء ، إنه خبيث ، ولكن خبثه مكشوف ، لقد قرر فى نفسه أنى صيد ثمين له .. لماذا لا أجعله أنا صيدا سمينا لى (١) ؟ .

وتبدأ حلقة جديدة من الصراع فى طريق تيتى الملىء بالأشواك ، كطريق سلوى فى مهب الريح هذه الحلقة يشتبك فيها حب تيتى لسعد ذلك الحب الذى لم تر فيه شبعا ، ومحاولة السوهاجى التقرب اليها والتحبب والتمتع بحسنها وشبابها. وهى تفتح الباب له ، ولا توصده . وتعاقب تيتى بينها ، ولا تمنع السوهاجى من مغازلتها والتقرب اليها ، وتعود فتروى على مسامع «سعد» مايدور، هى بذلك تريد أن تثير سعداً وأن تخرجه من بروده . أن تلذعه بنار الغيرة ، فتقبل من السوهاجى أن يوصلها إلى منزلها بسيارته وتقبل منه سيجارة يشعلها لها .

ولكن سعداً لايتحرك إلا ببطء ، لم يتقدم إلا خطوة قصيرة ، كان فى لقائها قبلها فى يدها وتتمنى أن تكون هذه القبلة فى الفم . وبعد حكاياتها مع السوهاجى ، وفى لقاء لهما بأخرة يقبلها على شعرها ولا ترضيها هذه القبلة

---

(١) إلى اللقاء أيها الحب ص ١٢٨ .

كذلك . تقول لا :

« وألفيت وجهه يقترب من وجهى ، فانسدل جفناه ، وتجاوبت الخفقات بين ضلوعى وأحسست فمه يلامس شعرى ، وسرعان مازايل الحجرة . إن قبلة اليد المعهودة منه لم تعد كما كانت بالأمس لقد قفزت اليوم من اليد إلى الرأس تواً دون توقف . وتساءل ، ألم يفكر سعد فى المحطة الثالثة . . أو المحطة الوسطى ، يقيمها فى منتصف الطريق بين اليد والرأس ليستريح فيها هنيهة بين هاتين المحطتين المتباعدتين . إن سعداً هو سعد . هو هو ، لايتغير ولا يتطور » .

وتواصل تيتى عملها بين الرجلين تتقرب من السوهاجى لتشعل قلب سعد ، وتقع الواقعة فى حفل أقيم لاختيار ملكة للأزياء ، ويحضر أكثر أبطال الرواية الحفل ، وتجلس تيتى على مائدة السوهاجى الذى أفرغ لها كأسا من الشمبانيا وقدمه اليها فى لطف فتقبله منه وتشربه ، ثم تراقصه ، ويهمس فى أذنها :

« لا أعترف بملكة جمال سواك .. أنت الملكة المتربعة على القلوب » .

وشعرت به يقارب وجهه وجهها وماعتم أن ضمها إلى صدره ضمة مفاجئة تلاقت على أثرها شفاههما فغابا معا فى قبلة عميقة حافلة . . وما هى إلا أن أحست بيد سعد تنتزعها من بين حضن السوهاجى ويطالعها وجهه مكفهرا ، ويتجه إلى السوهاجى يكيل له الضربات » .

ورغم أن أنوثة تيتى تستريح لقبلة السوهاجى تلك القبلة التى كانت تنتظرها من سعد لكنها آثرت أن تستقيل من الجريدة ، وتتجه أحداث القصة إلى النهاية ، إذ يسافر سعد إلى ألمانيا وتؤثر تيتى البقاء للعمل بالجريدة حتى يعود سعد ، ويعرض السوهاجى عليها الزواج فترفض أو تؤجل البت ، على أمل أن تصلها رسالة من سعد دون جدوى . وتسافر هى إلى جنيف وتكتب لسعد رسالة تبثه فيها خواطرها وهمومها وتعترف له بكل شىء وتختمها بقولها :

« ها أنا ذى قد نفضت بين يديك جعبتى وبقيت عندى كلمات قصار أحب أن أختم بها حديثى معك وأنت فى شأنها مخير . . لك أن تجيبنى بمثلها ولك أن

تصمت صمت الأبد ..

أقول لك إلى اللقاء ، إلى اللقاء فى جنيف ياسعد ، إلى اللقاء ياحبى الكبير » وهكذا ينتصر الحب رغم كل شىء .

ويستخدم تيمور فى هذه الرواية طريقة جديدة فى المعالجة ، تختلف بعض الاختلاف عن رواياته السابقة ، إذ يلجأ فيها إلى المونولوج الداخلى ، وطريقة البوح بمكنونات النفس على صورة تداعى الأفكار والخواطر فى أحلام اليقظة التى تستغرق فيها البطلة . وهى على صورة مذكرات كما قلت وقد أخذ على تيمور بعض المآخذ فى بناء شخصية البطلة ، وتطور سلوكها فى القصة ، فبينما تجدها محافظة أشد المحافظة عنيدة أحيانا ومتمسكة ببعض القيم ، حتى أنها تضرب مدير الشركة وتنهره بعنف حين يقترب منها ، اذ بها تتغير تماما من السوهاجى دون مبرر مقنع يقدم به المؤلف لهذا التغير ، فنراها فجأة تشرب السجاير ، وتقبل أن يغازلها السوهاجى ، وأن يقبلها فى حفل صاخب يجمع سعد والعمة وقنافيت وغيرهم من معارفها بقبلة حافلة ..

ربما كانت فى أعماقها غير الصورة التى تبدو بها فى الحياة ، فقد كانت تبوح لنا أو قل يكشف الكاتب عن خواطرها فإذا هى فتاة فيها جرأة ، وتحرر ..

وشخصية سعد شخصية عجيبة حقا ، لا يمكن أن يتصورها المرء على تلك الصورة الجامدة الباردة التى صورها المؤلف ، إنه برود يصل إلى درجة التبلد ، ويجعل القارىء يطرح على نفسه هذا السؤال :

هل أحب سعد تيتى ، إذا كان قد أحبها فلم كل هذا البرود حتى فى خلواتها . أهو التزمت وحده ، أهو التمسك بالقيم والأخلاق ؟ يقف فى طريق العاطفة ويحول الإنسان إلى جماد لا يتحرك .

ولكنه يتحرك أخيراً عندما يقع الفاس فى الراس كما يقول المثل البلدى . يتحرك عندما يضيع كل شىء ثم بعد هذه الحركة والثورة العارمة فى الحفل القبلة ، لماذا ترك حبيبته دون رسالة أو خبر ؟ تركها تضرب أخماسا بأسداس ، تتزوج

السوهاجى أو تنتظر . . .

وقد عمد تيمور فى الرواية إلى شىء لم يعتده كثيرا وهو الأسلوب المكشوف والحديث عن الحب والضم والقبل حديثا ساخنا ، بل عاريا أحيانا، مثيرا أحيانا حتى وكأن تيمور قد خرج عن وقاره المعهود مما جعل بنت الشاطىء تهاجمه فى مقال بالأهرام (١) . تقول :

« ولقد أنكرته - أى تيمور - فى أحدث آثاره من اللحظة الأولى التى وقعت فيها عيناى على صورة الغلاف تحت عنوان « إلى اللقاء أيها الحب » . . . ولولا أن اسم محمود تيمور مطبوع بجانب الصورة لظننت أن فى الأمر خطأ أو التباسا فما عهدت تيمور يلوذ بهذا الصنف من الضرر الصارخة بالإغراء لترويج بضاعته، وما عهدته يضع القلب الأبيض وراء الجسد المثير على هذا النحو المبتذل ».

وتقول أن موضوع تيمور الذى كان يمكن أن تخرج منه قصة ممتازة « جنت عليه رغبة طارئة فى الاثارة المفتعلة ، فتكلف ما ليس فى طبعه وأقحم هنا وهناك عبارات لم نألفها من أديبنا الوقور »

وتقول « وأفلتت فكرة الصراع البارعة من يدى الكاتب فاذا هى قصة فتاة تنكر على الشاب الذى أحبته أنه لم يمنحها القبلة المشتهاة ، وتندفع فى أحضان السوهاجى صاحب جريدة الليالى الملاح فى حفل علنى » .

وترى أن أسلوب تيمور الجمعى وخاصة فى كلام تيتى وفتافيت ودلاديل ونتوش أسلوب لا يليق بشخوصه تلك وهو بذلك يضعف من واقعية القصة تقول « ثم كانت عقدة العقد أن يفرض الجمعى سلطانه على الأديب فيمير فتافيت ودلاديل ونتوش . . السنة الجمعيين ينطقون بها فى ساحة الرقص ومشغل مدام تيريز » .

كذلك أخذ على تيمور الافتعال فى تلك المصادفة التى أوقع فيها لتيتى حادث تصادم أمام «جريدة الليالى الملاح » ذلك الحادث الذى لا يثير صحفيا لكتابة

(١) الأهرام عدد الجمعة - ٢٧ يناير ١٩٦١ .

استطلاع يضع له العناوين الضخمة ويتخاطف الناس من أجله الصحيفة ؟ . .

كذلك لم يكن واقعيا فى أن يجعل هذا الحادث مقدمة لالتحاق تيتى بالصحيفة وعملها محررة تتقاضى خمسين جنيها لأول مرة .

كذلك لا يوجد طبيب يحول من عيادته صيدلية لبيع الأدوية تدر عليه دخلا يفوق دخله من فحص المرضى .

وتتكرر هذه الدراما فى قصص تيمور ، أى حكاية الفتاة أو المرأة التى تمشى فى طريق الشوك ، سواء أكان هذا الشوك من زرعها هى ، كما فى سلوى أو من زرع المجتمع والناس ، كما فى « إلى اللقاء أيها الحب » و « المصابيح الزرق » . ومسألة الحب والجنس ومنعطفاتها تلح الحاحا شديدا على تيمور ، وقد اشتد الحاح الجنس خاصة فى هذه الثلاث الروايات : سلوى فى مهب الريح ، وهذه الرواية ، والمصابيح الزرق ، حتى صار فى الأخيرتين جنسا فاضحا مثيرا .

المصابيح الزرق

وتروى قصة امرأة غانية من بنات الليل يصح أن نطلق عليها لقب « حواء ذات الثلاثة أوجه » ، فهى تتشكل فى ثلاث صور أو شخصيات هى نواعم وبهية وأشجان ، فأما نواعم فهى فتاة الليل الداعرة التى تبيع جسدها لجنود الانجليز فتتسلل إلى وكر الدعارة تحت ضوء المصابيح الزرق فى ليالى الحرب تبيع المتعة لجنود الاحتلال ، وأما بهية فالأم الكادحة الصالحة التى تسعى لرزق عيالها وتعمل على تربيتهم تربية صالحة ، وأما أشجان فهى المرأة الثائرة الوطنية التى ثكلت وليدها برصاص الانجليز والتى عملت على إقامة مشغل لتربية بنات الوطن « وتلقين دروس الوطنية والثورة » . ثم ماتت بعد ذلك برصاص الانجليز وهى متشحة براية البلاد المخضبة بدم ابنها فاختلطت دماؤهما .

ويبنى تيمور قصته على أن جماعة من الشباب كانوا يرتادون مقهى بالاسكندرية كل مساء أيام الحرب والشوارع تلفها الظلمة إلا من بصيص تلك المصابيح الزرق لتحجب المدينة عن الغارات . وتمر أمامهم كل مساء تلك الغادة نواعم فيتبعها

الشاب إلى حيث تمارس مهنتها ، ويتعرف عليها ويطلب اليهـا الزواج فترفض لأنه لايستطيع أن يكفيها من المال . فينصرف عنها مغاضبا ، ثم يعود فيلقـاها من جديد فى لباس محتشم ومشية وقورة ، ويدفعه فضوله إلى أن يتبعها ، فيعلم أنها تعيش بالنهار باسم بهية وأن لها ولداً وحيداً « رفيق » تجـاهد من أجـل تنشئته . وتتظاهر بالعمل ممرضة بالليل . ويغيب الشاب زمنـا عن الاسكندرية ليعود فيلقى المرأة من جديد باسم أشجان وقد تابت وأنابت وعادت تعمل فى مشغل يضم بعض الفتيات ، ثم تنتهى بالنهاية التى ذكرناها .

ويرى النقاد أن تيمور لم يوفق فى هذه القصة توفيقه فى غيرها من قصصه الجيدة ، ونقاط الضعف فيها كثيرة ، منها ذلك البناء المهلهل حول حكاية تافهـة لهذه المرأة الغريبة ، التى لا نجد لها مثالا فى الواقع ، والتى لم يستطع المؤلف أن يصل فى بناء شخصيتها إلى صورة مقنعة للقارىء ، وإن كانت غير واقعية .

كذلك فإنه لبساطة القصة وضعف بنائها – فإن المؤلف يفتعـل التطويل فيها ومط أجزائها مطاً . تقـول بنت الشاطىء : « حدوتة لو رواها تيمور فى صفحتين أو ثلاث لكانت كاذبة » . وتقول : « والاستاذ تيمور عكف عليها يشدها ويمطها ويفردها ويبسطها لتخرج فى كتاب كبير على قد المقام » .

واستخدم فيها ما استخدمه فى القصة السابقة من أسلوب فصيح صريح لا يليق فى بعض المواقف بالمتكلم .

ومهما يكن من أمر فى تلك الروايات التى أغنى بها تيمور مكـــتبة القصة العربية فإنه فى الحقيقة كان رائدا فى الموضوع الاجتماعى الإنسانى ، وفى عرض كثير من مشكلات الحياة المصرية والعربية بل والإنسانية المعاصرة . كما أنه حاول تطويع الفصحى لهذا الفن وأن بدت أحيانا مفتعلة . ولم تحل نهائيا قضية الفصحى والعامية فى القصة .

رواد القصة القصيرة

محمد تيمور وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين

كانت القصة القصيرة فى مصر أسبق إلى الظهور وأكثر انتشارا من الرواية أو القصة الطويلة ، وربما كان ذلك بسبب سهولة كتابتها ، وإمكان نشرها فى الصحف ، وخفتها على القارىء .

ومن روادنا الأوائل فى فن القصة القصيرة محمد تيمور ، وقد كان أديبا فنانا،ورث حب الأدب عن والده ، كتب الشعر وأهتم بالمسرح فكتب مجموعةمن المسرحيات باللغة المصرية العامية .

كتب القصة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢١ . ولم تشغل من أدبه مع ذلك إلا حيزا ضئيلا ، فان غرامه بالمسرح كان أكبر(١).

وكانت أول قصة قصيرة كتبها « فى القطار » من مجموعة « ما تراه العيون »(٢).

ويستمد موضوعات قصصه من الحياة ، ومشكلات الناس ،وفى هذه المجموعة، نلاحظ أنه يعرض مجموعة من مشاهداته ، وخواطره ، ينقلها ويعرضها بقلبه فى جملة من اللوحات الفنية ففى القطار يلتقى بنماذج من سكان مصر ،بأستاذأوشيخ معمم من رجال الدين ، وراوية القصة « المؤلف » شاب أفندى ممن يأخذون الحياة مأخذ سهلا ، من شباب الألس والطرب وتلميذ ، وتركى عجوز ، وعمدة ريفى من الاعيان،ويدور الحديث حول التعليم ، وتعميمه بحيث يشمل الفلاحين،

ويدور الحديث حول أحقية الفلاح فى التعليم والحياة الكريمة ، بين معارضين على رأسهم التركى بطبيعة الحياة ، والعمدة ، ورجل الدين الذى يمشى فى الركاب دائما . فيكتفى بالتعليق :

---

(١) راجع فجر القصة المصرية ليحيى حقى ص ٥٩ .

(٢) نشرت المجموعة بالدار القومية سنة ١٩٦٤ .

— لا تعلموا أولاد السفلة العلم .

ويدافع التلميذ عن الفلاح مؤيدا المؤلف ، ويهلل الأفندى وهو يضحك ويصفق :

— برافو يا أفندى برافو برافو .

وينقسم الجماعة إلى محافظين ودعاة تطور وإصلاح ، جماعة الشركسى والعمدة والشيخ يرون فى زمان خيرامن اليوم ، وجماعة الشباب والمثقفين يرون فى اليوم وغدا أحسن دائما .

وعطفة المنزل رقم ٢٢ . .

صورة لجانب من حياة المدينة، تمثل أنحرافا فى العلاقات الزوجية، وتكشف عما يجرى فى الظلام عندما تختل القيم ، وتهتز روابط الزوجية . وتدور حول صديقين شابين من الموظفين أحدهما متزوج « أمين » والثانى « راوية القصة » أعزب . وأمين المتزوج مسرف فى حياته على نفسه يشرب الخمر ويعاقر اللذات فى المواخير . ويصف الراوية صورتى أمين ونفسه فيقول :

« إنه يحب الخمر وأنا لا أبغضها ، هو زير نساء وأنا أبحث عن المرأة فى كل مكان ، فلا فرق بينى وبينه إلا أنه متزوج وأنا أعزب، ولكن الفرق ليس بالكبير لأنه لايرى امرأته إلا ست ساعات فى كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره بجوارها يغط فى نومه ، فامرأته فى نظره كالوسادة فى نظرى » .

وخلاصة الحدث فى القصة أنهما يتذاكران أمر النساء فى جلسة لهما ، يقول أمين الزوج إنه لايثق بهن حاشا زوجته التى تعيش مع أمه فهى فى مأمن .

وعقدة القصة هى هذا الموقف من الزوج وحقيقة موقف الزوجة . يريد الكاتب أن يقول ببساطة إن الرجل إذا أهمل زوجه وخانها فما يمنع من خيانتها له مهما وضع عليهامن العيون. وتدورالقصة لتوقع الزوجة فى طريق الصديق . فيتبعها ويقضيان ساعة معا دون أن يعرف شخصها ، ولكنه يفاجأ حين يتتبعها إلى المنزل دون أن تعرف بأنها تدخل منزل صديقه عطفة الـ .. منزل ٢٢ . يقول :

« فإذا بى أراها بعد قليل تسير فى عطفة الـ . . فدق قلبى دقات متوالية ، ثم وصلت للمنزل رقم ٢٢ والتفتت لترى إنْ كان أحد يتبعها ، ولكنها لم تتبينى فى الظلام ، لأن الشارع لم يكن مضاءا ودخلت المنزل فوقفت كالصنم لا أتحرك ، ثم عدت أنا كاسف البال » .

« ياللعار لقد ارتكبت إثما هائلا ولكنى لم أتعمد ارتكابه. لقد أصبحت حليلة صاحبي خليلة لى ، ولكنها خليلة سواى من قبل .

فى الغد ذهبت إلى الديوان وجلست بجوار أمين ، وتحادثنا كالعادة، وذهبنا عصر الـ « سبلندد بار » وتناولنا العشاء فى « أبليسك » وقضينا ليلتنا معـا فى ماخور من مواخير العاصمة ، كأن لم يكن حدث شىء « بالأمس » .

ونلاحظ هذه المفارقات الاجتماعية التى يريد تيمور أن يعرضها فى ألوان صارخة ليصدم بها إحساس القارىء . ونغمة المصلح الإجتماعى أو داعية الأخلاق تتردد فى أنحاء القصة .

وتتبع النقائص الاجتماعية أو بعض العيوب المتفشية فى المجتمع المصرى وخاصة مجتمع المدينة كان دأب محمد تيمور وأخيه محمود ، وفى هذه المجموعة نجد قصص « بيت الكرم » الكرم » و « صفارة العيد » و « كان طفلا فصار شابا » .. الخ . وتدور حول موضوعات الثراء الذى لا يحسن أصحابه إستخدامه فيما ينفع فيعود عليهم بالضرر ، ومشكلة الفقر ومظاهرها ومآسى الأطفال الأبرياء حين يشعرون بالحرمان بين رفاقهم من المسعدين .

وقصص محمد تيمور ولوحاته صور عابرة مما تراه العيون أو تلحظه من مواقف فى الشارع أو فى خبايا الحياة أو كما يقول هو « فيالعجب مما تراه العيون فى ظلال الحياة »(١).

وتأثره بموباسان واضح فقد ترجم له قصة « رب لمن خلقت هذا النعيم »(٢)

(١) ما تراه العيون طبع الدار القومية ص ٧٠ .

(٢) مجموعة ما تراه العيون ص ٥٧ .

يقول فى مقدمتها « هـذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسى الشهير ، بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعا، مصرا كل شىء فيها ، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب ، واتبع المعرب فى ذلك خطة تولستوى فى قصصه التى نقلها عن موباسان » .

ويؤكد يحيى حقى ميل محمد تيمور إلى الطابع المصرى، وإلى الروح البلدى، حتى إنه قد يبدو فى بعض حواره ابن بلد « مصفى » ، ويعلل لهذا الاتجاه بقوله:(١)

« وإنك لتحس أن نزعة تيمور فى الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها، وليس من الغريب - كما يظن لأول وهلة - أن الذى يضمر هذا الحب كله، ويحمل لواء المناداة بالأدب المصرى الصميم فتى لاتجرى فى عروقه دماء مصرية بل دماء خليط من التركية والكردية والاغريقية. فهذه ظاهرة طبيعية مألوفة عند الغير كما عندنا فى أن العرق الحديث أشد العروق اهتزازا بحب الوطن الجديد وأنتباها لفضائله وجماله لذلك ترى محمد تيمور - ومن بعده محمود - حريصين أشد الحرص على تأكيد خبرتهما بعامة الشعب من الفلاحين وفقراء المدن، بسبب التردد على الضيعة ومخالطة أهلها ، وتواضع وسماحة تحبب إليهما فقراء المدن » .

ويستشف يحيى حقى فى كتابات محمد تيمور رغم خفة دمها وميلها للدعابة نغمة حزن دفين . يقول :(١) « ولعلنى واهم ، ويكون قلبى الحزين إلى اليوم على موته فى عز شبابه هو الذى ينضح عليها من قبل أن أقرأها فى خشوع الطائف بقبره . وقد ترجع هذه النغمة الحزينة - إذا صدق حدسى - إلى الطابع الغالب على المزاج الشرقى وبخاصة المبتدىء فى التعبير الفنى عند البوح بأشجانه المبكرة . ولعل محمد تيمور قد عانى أيضا نوعا من الكبت فى حرصه الشديد على عدم إغضاب أبيه الذى رباه أفضل تربية - قوامها اللين والرقة والتسامح - ؛ من أجل أبنائه لم يقبل بعد وفاة أمهم وهو لايزال شابا أن يأتى لهم من يخلفها فى الدار . فيتم محمد تيمور دراسة الحقوق إكراما لهذا الأب . بل ترى هـذا الفنان الذى يختنق لو

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٦٣

حرم من الحرية والانطلاق يقبل – أستبقاء لصلات الأسرة بالقصر – أن يدخل يديه فى قيود الوظيفة تقلب صاحبها إلى تمثال جامد يجسم لاحناء الرأس وضم اليدين وحسن الأدب ، يعبر عن سطورة القرود الثلاثة ، لا أرى ، لا أسمع ، لا أتكلم ، فيعمل أمينا للسلطان حسين ، والعجيب فى ذلك العصر أن يختاره السلطان بعد أن رآه يمثل فى رواية « عزة بنت الخليفة » .

ولمحمد تيمور محاولة لم تتم فى مجال الرواية سماها « الشباب الضائع »(١)

وطريقة المؤلف فى بدء قصصه تعتمد ثلاث صور هى : السرد بضمير الغائب ، والرواية بضمير المتكلم ، والرسالة . وقد تنعقد القصة حول حدث بسيط يتسلسل ، وقد يصل إلى العقدة أو قد يتسلسل تسلسلا طبيعيا إلى نهاية ما . وقد يعرض مجرد لوحات يهتم بتجلية خصائص جزئياتها من أناسى أو أشياء .

وأسلوبه فى هذه القصص أسلوب عربى فصيح رشيق ، يطعمه أحيانا ببعض كلمات بلدية ، إلا أن الروح المصرية غالبة دائما عليه .

---

(١) مجموعة « ما تراه العيون » ص ٧٤

عيسى عبيد وشحاته عبيد

نبغ هذان الكاتبان القصصيان وظهرا فى أفق القصة المصرية القصيرة فى العقد الثانى من هذا القرن « من سنة ١٩١٩ - ١٩٢٣ » ، وكانا شقيقين من أصل شامى، لبنانى غالبا ، وكانا مسيحيين[١].

واهتم الشقيقان بكتابة القصة القصيرة فى إطار جديد غير ما كان سائدا آنذاك. فالطابع الرومانسى ، والأسلوب الانشائى اللذان كانت القصة المصرية تتصف بهما آنذاك لم يعجبهما ، ولهذا اتجها إلى كتابة القصة الواقعية ، بأسلوب سهل باللغة الفصحى الجارية ، غير الغريبة ولا المعقدة ، ويتناولان مشكلات الحياة الجارية ، وأغلبها مما تعانيه الطبقة الوسطى من أهـــل المدينة ، من موظفين وصغار الحرفيين والتجار .

وكانت الدعوة إلى أن تنشأ قصة مصرية الطابع والدماء غايتهما ، التى كررا القول فيها ولم يغفلا عنها .

وفى مقدمة مجموعة ثريا جاءت هذه العبارة « وقصصنا خالية من أثر المبالغة ، لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الصادقة المجردة » . وفى مقدمة إحسان هانم يقول عيسى عبيد :

« أما غاية الرواية فيجب أن تكون التحرى على الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص ، كما تبدو لنا ، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية بحيث تكون الرواية عبارة عن دوسيه يطلع فيه القارىء على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياته . ويجمل بالكاتب أن يدرس فيهـا أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض ، والتطور الاجتماعى والأخلاقى ، وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة فى نفوس الأشخاص » .

---

(١) — واجع ما كتبه يحيى حقى فى فجر القصة المصرية ص ١٠٢ ، وعباس خضر فى « القصة القصيرة فى مصر » ص ١٢٣

ويرى أن إتجاه القصة المصرية فى عصره إلى الخياليات ، والمثاليات سيقعد بها عن السير قدما فى طريق التطور . يقول :

« فهذه النزعة النفسية ستدفع بالكاتب المصرى إلى مذهب الوجدانيات « الايديالسم » ، وستعرقل سير الأدب المصرى فى تطوره الجديد ، فأدب الغد سيقام فى عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميين إلى تصوير الحياة كما هى ، بلا مبالغة أو تقصير ، أى الحيـــاة العارية المجردة ، وهو مايسمونه مذهب الحقائق « الريالسم » . وعلى ذلك فسينشب قتال عنيف بين أصحاب المذهب القديم ، مذهب الوجدانيات ، وهم الأكثرية وأنصار مذهب الحقائق ، وهم قلائل تسربت إلى نفوسهم عوامل جديدة من أثر وقوفهم على فنون الغرب المتعددة الحية ، فعز عليهم أن يروا جمود آدابهـم المحتضرة ، فأحبوا أن ينفخوا فيها روحا جديدة قوية تحطم القيود العاتية والأوضاع السقيمة التى رسمها لنا أجدادنا » .

وتأثر عيسى عبيد بقراءاته فى القصص الفرنسى وخاصة فى موباسان وبلزاك وزولا وغيرهم ، لكنه أنتهج نهج موباسان مثل كثير من زملائه فى تلك المرحلة وقد سبق ذكر تأثر محمد تيمور به، وكذلك محمود تيمور من بعده . ويشير عيسى عبيد إلى المحاولة التى يقوم بها فى القصة العربية ودورها فى الأدب العربى ، مقارنا إياها بما قام به هيجو وزولا فى الأدب الفرنسى . يقول :(١)

« أنها أشبه هذا بالثورة التى قام بها فيكتور هيجو فى الأدب الفرنسى والتى نادى بها زولا وجماعة ضد المذهب الخيالى ، لإيجاد مذهب الحقائق أساس الغد » .

وذكر أحد معاصريه أنه كان شغوفا بزولا ، وكان يقرأ له بالفرنسية(٢) .

وأنضم عيسى عبيد إلى كتاب صحيفة السفور ، وزامله فيها حسن محمود وإبراهيم المصرى(٣).

---

(١) أحسان هانم ص ١٢

(٢) القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٣٦

(٣) خطوات فى النقد ليحيى حقى ص ١٨

وأصدر عيسى عبيد مجموعتين من القصص القصيرة هما أحسان هانم سنة ١٩٢٠ و « ثريا » سنة ١٩٢٢ . وتتكون المجموعة الأولى من خمس قصص أولاها « أحسان هانم التى سميت بإسمها المجموعة، وتضم الثانية « مذكرات حكمت هانم » المتضمنة لتاريخ النهضة الوطنية ، أى أحداث الثورة المصرية سنة ١٩١٩ .

وتدور معظم قصص المجموعة الأولى « إحسان هانم » حول موضوعات إجتماعية ، فإحسان هانم قصة فتاة فى الخامسة والعشرين « منسجمة القد تعلو وجهها القمحى الممتلىء حرارة وحياة ، سيماء كآبة عميقة هادئة . . . » تكتب لصديقتها رسالة تشرح فيها سبب طلاقها من زوجها لأنها تزوجت عن غير حب، تحت ضغط والدها . وتزوجت الثانى بدافع حب وهمى لم يلبث أن أنقشعت سحابته ، فتكشف عن واقع أليم .

« . . كم مكثت أنتظر ذاك الحب الذى يفعم النفس سعادة ولذة ، كم لبثت أبحث عن ذاك الشاب الذى رسمته لى مخيلتى المضطربة الجوحة ، ولكن حالت تقاليدنا الشرقية دون اختلاط الجنسين فلم أعثر على من أحبه ويحبنى . وخطبنى وقتئذ أحمد أفندى من أبى ، فلم يسعنى أن أرفض فتزوجته مرغمة » .

وحاولت إحسان هانم أن تكيف نفسها فى حياتها الجديدة وأن تقنع زوجها بأن يعيشا حياة إنسانية يتعاطفان فيها ويضمهما حب متبادل ، لا مجرد غريزة ، لكنها فشلت فى ترويضه ، فكان النفور ، والطلاق .

« . . وجدت عواطف زوجى متسممة لا يعرف من السعادة الزوجية إلا تلك اللذة الحواسية ، وعبثا حاولت إقصاءه عن ذلك لأربى فى نفسه الشعور الاحساسى الحى ، وعبثا أردت إفهامه أنى مخلوق عاقل له غاية فى الحياة أسمى وأرق من الغاية التى يتوهمها . فإنه أبى على ذلك ، وأصر ألا يرى فىّ إلا ألعوبة تذكى دماء الرجولة ، فنتج من ذلك النفور المتبادل الذى أدى إلى الطلاق » .

وهكذا طلقت زوجها الأول أحمد أفندى ، وبقيت زمنا دون زوج، حنت فيه

إلى الحياة الزوجية ، وعاودتها غرائزها الحسية التى رباها فيها زوجها الأول ، ووطنت نفسها على أن لا تعطى أحاسيسها وعواطفها تلك الأهمية التى كانت تعطيها فى زواجها الأول . وتقدم إليها الزوج الثانى محمد بك ، وتقول إنه أحبها أول الأمر حبا صادقا ثم لم يلبث أن ذاب هـذا الحب بالزواج ، وعلى مدى الزمن ، فكان يهجرها فى البيت وحيدة ، فإذا ما أرادت أن تخرج مع رفيقاتها تروح عن نفسها أبى غيرة . ولم تجد مناصا بعدها من أن تعصى أوامره وكانت تستطيع أن تنحرف وتقع فى حبائل عشيق يبادلها الحب ، ولكنها أبت ، وأكتفت بأن تمنح نفسها حرية الخروج، متى شاءت، فثار زوجها لذلك، وأبى عليها فاشتبكا واحتدا فى العراك فصفعها ، وطلقها .

ويعرض عيسى عبيد فى قصصه الأخرى علاقات من هذا القبيل بين الرجل والمرأة ، بعضها فى إطار الزواج وبعضها خارجه، منها ما ترى فيه المرأة متحررة لعوبا ، ومنها ما تراها فيه مغلوبة على أمرها .

ولا تدور تلك العلاقات فى أوساط مصرية من المسلمين فحسب، بل أن غالبها يدور فى بيئات مسيحية من أصول غير مصرية ، أرمنية أو لبنانية مثلا . فقصة « النزعة النسائية » بطلتها فتاة أرمنية لعوب أسمها « هرمين أركانيان » ، وقصة «أنا لك» بطلتها مارى ، فتاة مسيحية لبنانية ، وبطلها فؤاد كذلك غالبا ، ولكنهما تمصرا بالاقامة .

ويجيد عيسى عبيد تصوير تلك البيئات لأنه منها ، كما يتحدث كثيرا بلسانها وتقاليدها وعاداتها ، وكثير منها ليس مصريا صميما ، أو قل إنه ليس مما يسود البيئات المصرية الأصيلة ، النابعة من أصول قاهرية قديمة ، أو تمت إلى الريف المصرى بسبب .

وهذا لايعنى أن الكاتب لا يعرض كذلك لبعض البيئات المصرية ، بل والريفية منها أحيانا ، لكنه حين يفعل ذلك فإنه لايحسن تصوير جو

القصة (١) احسانه التعبير عن بيئته المسيحية اللبنانية .

وبطلاته كذلك ، من الفتيات من بيئته ، يحسن التغلغل إلى نفوسهن ، والنطق بضمائرهن ، كما يصور تحررهن إلى حد ما فى علاقات الحب واللقاءات بينهن وبين الشباب ، فى الكنيسة أو خارجها ، مما لم يكن معهودا فى الأوساط المصرية فى الطبقة الوسطى خاصة ، حيث المحافظة والتزمت آنذاك .

وتختلف طريقة عيسى عبيد فى بنائه الفنى بين السرد ، والمذكرات ، والرسائل . وفى قصته « مأساة قروية » يبدأ بمقدمة طويلة فى وصف الريف ، ينتهى منها إلى مجلس لجماعة من عجائز القرية تمر بهم بطلة القصة فيعرضون بعلاقتها بابن الباشا ، ومنه تبدأ أحداث القصة ، ويسرد تفاصيلها . ولجأ فى بناء قصة « مأساة قروية » إلى الرمز ، فقابل بين اعتداء ابن الباشا على الفتاة وهبوط حدأة بقوة على شجرة التوت التى تظللهما حاملة بين مخالبها كتكوتا يحتضر ، « وكان يسمع له أنين ضعيف مخنوق .. » (٢) .

وأسلوب عيسى فى مجموعتيه سهل مطاوع ، يصوغه فى لغة بسيطة جارية قريبة

---

(١) راجع « القصة القصيرة فى مصر » ص ١٤٨ يقول مثلا فى وصف مجلس المسنين وقد مرت بهم فتاة ذاهبة إلى غيط القطن فقالت السلام عليكم ، فأجابوها بنفس واحد السلام عليك يافاطمة :

وهذه العبارة لاترد عادة على لسان امرأة فى ريف مصر عند مرورها بجماعة من أبناء بلدتها ، بل العبارة المعتادة فى ريف الوجه البحرى « العوافى » أو « عوافى » . ولا تلقى المرأة فى ريف الصعيد السلام ، ولا تلتفت ولا تنبذ بكلمة عند مرورها بمجلس رجال ، بل تتحاشاهم ، ممعنة فى الحجاب الذى لايبدى منها شيئا :

ولا يعرف مواسم زراعات المحاصيل ، فيتحدث عن البرسيم ، وقت الصيف ، والبرسيم يزرع شتاء .

(٢) راجع « إحسان هانم » ، و « فجر القصة المصرية » ليحيى حقى ص ١١٢ ، « القصة القصيرة فى مصر » ص ١٤٩

من العامية وإن كان يؤثر عدم الاستعانة بالعامية إلا فيما ندر وعندما يضطره الموقف اضطرارا . ويقع كثيرا فى الأخطاء اللغوية ، والتعبيرات الركيكة .

فمن العبارات العامية ما نقلته بطلة قصة إحسان هانم على لسان أمها « تينه » :

« . . . وكثيرا ما حاولت تعزيني بأقوالها الشافة عن جهلها التام بنفسيتنا المصرية :

— وبتعيطى ليه يابنتى ، مش اتجوزنا كلنا كده . . والحمد لله عشت مستورة ويه أبوك ومبسوطة أربعة وعشرين قيراط » .

ومن تراكيبه الركيكة قوله على لسان إحسان هانم أيضا :

« . . فان الشاب المصرى حين يستيقظ قلبه البدرى البكر يهب مطالبا بمخلوقة طاهرة مثله تشاطره عواطفه الفياضة المضطربة الغامضة ، ولما لا يجدها بين فتيات اسراتنا إذ الحجاب وتقاليدنا الشرقية تحول بينه وبين الحب الشريف يضطر رغما عنه إلى الالتجاء إلى بائعات الهوى » .

ويقول : « وجدت عواطف زوجى متسممة ، لا يعرف من السعادة الزوجية إلا تلك اللذة الحواسية وعبثا حاولت اقصاءه عن ذلك ... »

وكان سبب هذا الضعف ، وكثرة الأخطاء اللغوية ، عدم تمكنه من اللغة العربية ، لقلة قراءاته فى الأدب القديم ، على عكس شقيقه شحاته [١] . ونورد رأيه وموقفه من لغة القصة بين العامية والفصحى فى مقدمة إحسان هانم . يقول :

« واللغة مشكلة عويصة تعترض الكاتب الفنى ، لأن الفرق عظيم جدا بين اللغة التى نكتب بها واللغة التى نتكلمها ، فان استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة ، بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية ، والدقة فى تصوير الالوان المحلية ، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية ، وحكمنا على إخراج النوع القصصى أو المسرحى من آدابنا ، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية ، كما هو فى البلاد العربية ، لأنه أوقع أثرا فى النفس ،

(١) راجع القصة القصيرة ص ١٠٤

ويساعد الكاتب على درس كل الموضوعات والمسائل من علمية وفلسفية ، واجتماعية وأخلاقية ونفسية . فكيف نوفق إذا بين لغة الأشخاص التي يتكلمون بها في الحياة ، وبين اللغة الأدبية الراقية التي يجب أن تدون في المؤلفات : ونذكر هنا للدلالة على عظم هذا المشكل أن صديقنا المأسوف عليه محمد بك تيمور الشوروى الفنى ارتأى بعد امعان التفكير وجوب وضع الروايات القصصية المرسحية باللغة العامية ليسم آدابنا بشخصيتنا المصرية ، ولتكون الروايات قريبة من الفن والحقيقة ، خالية من التكلف والجمود .

ونحن مع اعجابنا بفقيدنا العزيز لا يمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة ، فنحن ممن يتعصبون للغة العربية ولا نرغب أن يستقل الأدب المصرى عن الأدب العربى ، ولكن يكون فقط للأول صفة خاصة يتميز بها عن الثانى ، ويطلق حرية التطور والرقى . وحتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثانية بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شىء من الجمود أو التكلف ، وتظل بها المسحة المصرية والألوان المحلية . وقد تؤدى كلمة عامية معنى لا تؤديه جملة عربية برمتها . أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن تنقلها كما تصدر من الأشخاص المختلفى النحل والأجناس بألفاظهم العامية ورطانتهم الأعجمية » .

ولكن هذا الأسلوب الذى ارتآه عيسى عبيد ودانا‌ه فيه جماعة من كتاب القصة المصريين لم ينجح فى اجتذاب قراء الأدب العربى الجاد إلى فن القصة الناشىء آنذاك .

وكان من عيوب عيسى الفنية كذلك ظهور شخصيته فى قصصه ، فهو كثيرا ما يتجلى بين السطور معبرا عن آرائه وأفكاره على لسان شخصياته .

ولم تلق مجموعة «إحسان هانم» ما كان ينتظره لها مؤلفها ، وعبر عن خيبة الأمل هذه فى المجموعة الثانية «ثريا» ، ويمكن تعليل ذلك بعدة أسباب أرى أن أولها

ما نلمسه من غرابة واضحة بين أسلوب الكاتب وروحه ، وحركات شخوصه وعقائدهم الطابع المصرى ، بحيث أن القارىء المصرى لم يحس بالتجاوب الحقيق مع تلك القصص على الرغم مما حاول المؤلف اصطناعه من روح مصرية شكلا ومضمونا . وقد لعبت اللغة دورا أساسيا فى تنفير القراء ، لأن الذوق الأدبى حينئذ كان مصبوغا بالصبغة الانشائية ميالا إلى الرصانة فى الكتابة والشعر . كذلك غرابة المعالجة الفنية وميلها أحيانا إلى التحليل ، والمضى وراء النظريات النفسية والفلسفية ، مما كان بعيدا آنذاك عن جو القصة التى كانت لا تزال تدرج من كنف المقامة ببساطتها الشكلية ، والحدوتة فى قالبها الشعبي الساذج .

شحاته عبيد

« درس مؤلم »

بدأ كتابة القصة مع أخيه عيسى ، وتوقف بعد موته ، وظل معرضا عن الكتابة حتى توفى سنة ١٩٦١ ، ظهرت مجموعته « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ فى الوقت نفسه الذى ظهرت فيه مجموعة أخيه الثانية « ثريا » .

ويقدم كذلك بمقدمة يشرح فيها نهجه فى الكتابة القصصية ، وأنه يريد أن يكتب قصة عصرية واقعية تستمد موضوعاتها من الحياة ، ومصرية الطابع . فهذه العناصر الثلاثة هى أساس مقدمته .

أما اتجاه العصرية فيقول فيه مهاجما الاتجاه القديم السائد آنذاك :

« ولعل الذنب على أسلافنا الذين لم يأخذوا الأمور إلا بظواهرها ، فنشأنا نشأتهم ، لا ننظر إلا بأعينهم ، ولا نكتب إلا بأقلامهم ، وتملك فينا حب التقليد إلى درجة أن لو نطقنا بحرف لم تتعوده آذاننا ، ولم نسمعه عن أسلافنا ، لنبو عنه ونعده مروقا ، أو من لغو القول . فكان من جراء ذلك أنا لا نترسم إلا خطى من سبقونا ، فلا نحسن إحسانهم مهما أوتينا من قوة ومقدرة ، ولا نبتدع غير مارسموه ، فوقفنا بلغتنا وآدابنا وقفة الحائر المتردد ، نلتمس وجودنا ونعرف أن كل ذى حياة متحرك فنخاف الموت .

شعر كتاب هذا العصر بالجمود الشائن المخيف ، فمنهم من أقدم على الخروج من تلك الدائرة الضيقة مستسهلا المصاعب فى سبيل غايته المنشودة ، وهو على علم بما يجب أن يبذله من تضحية فيه ، تدفعه غيرة يود معها أن يرى فى آدابه كتبا كالتى يخرجها كتاب الغرب » .

ويشير إلى أن المحاولات التى خرجت إلى الوجود فى ميدان القصة لتصل بينها وبين العصر مثل محاولات أخيه عيسى عبيد فى « إحسان هانم » ، وقصاص آخر « ميخائيل بشارة داود » لم تلق ما تستحق ، لأن الوسط الأدبى فى مصر آنذاك

كان لايزال فى خدر النمط الجارى من قصص الخيالات الذى يخرج «عن دائرة الحياة العملية ليسبح فى الخيال » ، وهو قصص لا يقصد به فى رأيه سوى اللهو والتسلية .

وتتصل المصرية بالعصر الثانى « الواقعية » ، فان مزاج العصر لم يعد ليقبل القصة التى تتعلق بالأوهام والخيالات ، وتهوم فى أجواء غريبة ، إنما أصبحت القصة عند الغربيين مزاجا بين الواقع والعلم ، لابين الخيال واللهو . ويعبر عن الاتجاه الواقعى فى مجموعه « درس مؤلم » فيقول (١) :

«وأما القصص التى أقدمها فيكفى اليوم للدلالة على غرضها أن أقول: إنها مجموعة حياه . لم أبغ من قصصى أن أصور الطبيعة بصورة غير التى أراها فيها ، أو تحدثنى نفسى أن أرسمها بريشة أبدع من الريشة التى ابتدعتها . ولا أن أخلق الفضائل لمن لاخلاق له ، أو أحرم الفضيلة من تحلى بها . إذ واجب الكاتب الروائى لايختلف عن واجب المصور الماهر ، فكما أن المصور الفنان تظهر براعته الفنية فى تصوير صور مطابقة للأصل ، فكذلك الكاتب تظهر مقدرته فى تصوير الحياة كما يراها .

فكل قصة أو رواية يضعها مؤلفها يجب أن تكون جزءاً من حياة . ولا يتأتى ذلك إلا بصدق التصوير الناتج من قوة الملاحظة والتغلغل فى الأنفس البشرية ، وهل يستطيع روائى أن يلاحظ إلا ما يشاهده أو يحلل نفسا لايعرفها؟ . وهذا ما يدعونا إلى مطالبة كتابنا بأن يكونوا مصريين عصريين .

ثم يتحدث عن العنصر الثالث عنصر المصرية أو الطابع المصرى فيرى أن معنى المصرية لايتم بأن يكون الأبطال بأسماء مصرية ، ولا أن تكون الأماكن التى تدور فيها أماكن مصرية ، إنما المصرية شىء وراء ذلك ، فى جوهر الأشخاص لا فى أسمائهم ، وفى روح القصة لامظهرها .

« قرأت روايات زعم مؤلفوها أنها مصرية عصرية ، لأنهم وهموا أن فى تسمية أشخاص رواياتهم بأسماء مصرية ، وتعيين أماكن من مصر يزعمون وقوع

(١) ص « د » من المقدمة درس مؤلم طبع الدار القومية سنة ١٩٦٤ .

الحوادث، فيها كفاية لتمصير الرواية ، بينما نرى الجوهر وهو الأشخاص أنفسهم غير مصريين فى طباعهم وأخلاقهم وعاداتهم ، ونفسياتهم ، وما ذلك إلا لأن هؤلاء المؤلفين أسرى خيالهم ، لا يكتبون إلا من وراء مكاتبهم ، ولا يكلفون أنفسهم عناء البحث والملاحظة.

يقول :

« إن الرواية المصرية المصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية ، فتتراءى فيها شخصيات أفرادها ونفسياتهم العميقة وحياتهم الاجتماعية والفردية إذ الغرض من وضع الرواية أو القصة أن يكون بناؤها على قاعدة الحقائق المجردة ، والملاحظات الدقيقة التى لا دخل للخيال فى تنسيقها ، حتى يتكون من مجموعها هيئة مصغرة من هيئتنا الاجتماعية ».

وهذا الذى ينادى به شحاته عبيد هو نفسه ما نادى به رواد الواقعية فى الأدب عامة ، وفى القصة خاصة، ولا يزال مأخوذا به فى هذا المذهب الفنى إلى الآن. ويطبق فى بنائه الفنى حصيلة العلوم فى تصوير البيئة، أو تكوين الشخصيات، كالإلمام بعلم النفس وعلم الوراثة ، وما إلى ذلك من علوم الاجتماع والفلسفة .

وموضوعات قصص المجموعة تدور حول مشكلات المجتمع القاهرى فى عصره ، ومعظمها يعالج علاقات بين النساء والرجال من بيئات مختلفة ، فالأولى تعرض قصة صديقين طلعت بك ، وسرى بك من طبقة الأثرياء ، وكبار موظفى الدولة ، يقضيان أوقات فراغهما فى اللهو والعبث ، بين شرب الخمر والنساء ، ويعتاد طلعت بك اصطياد النساء عند خياطة النساء ، وتعمل قوادة ، فتقع فى طريقه امرأة جميلة تستهويه فيريد أن يضمها إلى قنائصه ، ويغرى الخياطة كى تمهد له السبيل ، لكنها تحاول ولا تصل إلى نتيجة . ويقص طلعت قصته على صديقه سرى ، فيتحلب ريقه على تلك المرأة . . .

ويصحب صديقه طلعت إلى قرب منزل الخياطة .. وفى موعد حضور المرأة يترقبان ، فتنزل من سيارتها وتقع عليها عين سرى بك ، فيذهل وينتابه الصمت ..

ويغادر المكان .. ويسمع طلعت أنه سافر .. ويكتشف أن المرأة كانت زوجة سامى .. ويكون هذا درسا مؤلما للزوج ، يقلع بعده عن غيه .

وقصة البائنة تدور حول مشكلة « الدوطة » فإديل فتاة جميلة فى أسرة مسيحية من أصل سورى تضم معها أمها واخويها اللذين يعملان جهدهما كى تعيش الأسرة فى حال من اليسر ويمكنها جمع المال ليتمكنا من دفع دوطة العروس . وتلتقى مجموعة من الأسر السورية المتعارفة فى بيت الأم ، وتلتقى اديل بشاب من تلك الأسر « موريس » فيتحابان ، ويلتقيان خلسة أكثر من مرة وعندما تعلم أسرة موريس بالعلاقة بينهما لا يوافق الأب على إتمام الزواج لفقر العروس وعدم استطاعة أهلها دفع الدوطة المناسبة .

وتهجر أسرة اديل القاهرة إلى الاسكندرية ، رغبة من الأخوين فى الرزق ، وسعيا وراء معسكر لجنود الانجليز والاستراليين ، ليرتزقا من الاتجار وإقامة مقصف « كنتين » وبمساعدة صديق للأخوين من الضباط (جيمى) تفتح أبواب الرزق أمامها ، وتتوثق الصلة بين جيمى والأخوين ، ويلتقى جيمى باديل فى منزل الأسرة فيعجب الضابط بالفتاة ، ويلتقيان ، ويقضيان معاً أوقات طيبة ينهلان فيهامن نبع الحب ويعبان من الكأس المحرمة دون زواج .. ويمضى جيمى فى سفر بعيد ، وتعود الأسرة من جديد إلى القاهرة بعد أن نالت قسطا من الثراء ، فيعمل الأخوان بالتجارة ، ويعود موريس ويرضى أبوه بزواجه من إديل بعد أن رأى تغير الحال ، وأن باستطاعة ابنه موريس أن يحصل على دوطة ألف جنيه ، ويتم الزواج رغم كل شيء ، وسر إديل معها ، والزوج فى بلهنية .

ورسائل نسائية فى ختام المجموعة تدور كذلك حول علاقة امرأة « لولو » بعشيقها « ألبير سعادة » يصوغها على شكل رسالة من لولو إلى ألبير . وهذا النموذج من النساء الذى تمثله لولو غريب حقا فهى امرأة ساقطة من بنات الهوى تزوجها رجل ليحميها ، وضمها بيت ثابت بين جدرانه عن حياتها السابقة ، لكن الزوج سرعان ما عافها وتطلع إلى أخريات ، فقد اعتاد التنقل من شجرة إلى

الشجرة كما جاء على لسانها. ولولو تحب ألبير هذا حبا جديدا غريبا . لاتمشقه عشق الجسد ، فلا تمنحه جسدها حتى لو أبدى رغبة فى ذلك ، حتى لو كانت تهبه لغيرها ممن يدفع الثمن ، فهى ترى فى ألبير شيئا آخر ، وهى تقدر من ورائه أمه ، التى طوقتها بجميل لاتنكره ، ولا تود أن تخونها فى ابنها ألبير الشاب أو الفتى فى ريعانه .

يقول على لسانها .. تخاطب ألبير :

« .. ولتقنع باتصال نفسينا إذا أردت لأنى لايمكن أن أخون أمك وأدنس بيتا وطأته قدماى نعم إنى مثقلة بالعيوب والرذائل فلتتـرك لى على الأقل هـذه الفضيلة، فضيلة الاخلاص لتلك المرأة المحبوبة الشريفة التى فتحت لى أبواب بيتها » .

وألبير يغاضبها لأنها لاتعطيه كما يعطى الآخرون ، ويشنع عليها ويتكلم فى حقها ، وتسمع هى قوله فتـكتب اليه هـذه الرسالة تشرح وتعتب . فنعلم من سياقها القصة كلها .

ولولو نموذج غـير واقعى بل هـو رومانسى ، شبيـه ببطلات الرومانسية اللاتى يضحين بأنفسهن من أجل من يحببن ، وهن على ما يبدو فى ظاهـرهن من فساد وشر إلا أنهن ينطوين على الخـير والفضيلة المغروسة فى أعماقهن ، أو التى فطرت عليها النفوس ، لكن المجتمع بشروره أنبت فى هذا الصفاء شوكـا . . ولولو اضطرت إلى أن تبيع جسدها لأنها تريد أن تعيش . تقول :

« إنى تاجرت بعرضى لكى أعيش ، ولا صناعة بيدى أسترزق منها ، ولا أحسن عمل شىء سوى هذا . وماذا تنتظر أن تفعله امرأة هجرها زوجها وعـنـد ألا يعطيها شيئا » .

وهذا المنطق التى تتحدث به لولو ليس منطق شخصية امرأة من هذا اللون ، بل هو منطق الكاتب فهو يظهر واضحا بين السطور بعقله وفلسفته فى الحياة والناس .

وهذه القصص التى تتناول العلاقات النسائية بالرجال زواجا أو عبثا ، ولهوا

تكثر فى قصص هذا الجيل وتتكرر الموضوعات وتتشابه الخطوط إلى حد بعيد ، فهاهنا تشابه بين قصة محمد تيمور المنزل رقم ٢٢ ودرس مؤلم لشحاته عبيد ، كما أن اضطرار المرأة إلى بيع الهوى للظروف الاجتماعية موضوع كثير التكرار عند محمود تيمور . وغيره من كتاب هذا الجيل .

يبقى فى المجموعة نمطان آخران أما الاول فهو القصة التى تقوم على نكتة شائعة أو قول جار ، كالمثل العربى الذى يكون خلاصة حكاية أو أسطورة .

ويبدو أن هـــذا الاتجاه فى القصة كان معروفا فى ذلك الجيل (١) ، القصة الاولى « مبروك يا أم محمد » وتمثل خداع الخاطبات للرجال فيمن يقدمن من العرائس ، فهذه امرأة تقدمها خاطبة إلى رجل يريد الزواج على أنها فتاة ، فيكتشف الخدعة ليلة الذفاف ويسمع النساء يناديها بأم محمد وهن يهنئنها « مبروك يا أم محمد » ، فلما خرجن جميعا من الحجرة ولم يبق إلا هى اقترب منها بلطف وقدم لها يده قائلا : مبروك يا أم محمد .. وخرج لا يلوى على شىء .

والقصة الثانية « الغيرة العمياء » قصة امرأة كانت تحب زوجها وتغار عليه ، فلما توفى هذا الزوج حزنت عليه حزنا شديدا . وكانت تزور قبره ، وتأتى بشيخ يقرأ القرآن ، فسألته يوما عن زوجها أين هو الآن فقال لها :

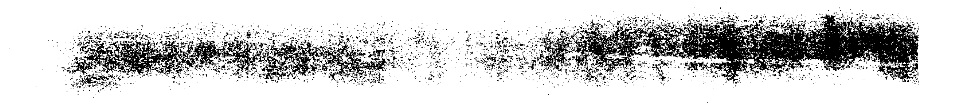
— إنه فى الجنة ينعم بما وعد به المتقون

— وعنده حور هناك ؟

— أمال يا بنتى كل واحد منا له أربعين حورية

فامتقع لون المرأة « شلبية » وسكتت فسلم الشيخ وخرج ، .. وظلت بعد خروجه وقتة فى مكانها تتخيل زوجها الآن منعما متمتعا فى هذه الجنة وحواليه أربعون حورية بما يصوره لها عقلها القاصر فتراهن يداعبنه ويداعبهن منعما منشرحا فرحا مازحا مسرورا . وقارنت بين حاله وحالها وهى فى حزنها الشديد

(١) القصة القصيرة ص ١٦٧



بينما هو قد نسيها فى الجنة يلهو ويلعب مع حورياتها ، وغلب عليها غيظها وتملكتها غيرتها فقالت بصوت الحنق الشديد :

— يا ابن الكلب ، بقى أنا هموّت نفسى عليك ، وانته بتعمل كده . . »[1]

وفى المجموعة قصة رمزية « بين غزالتين » ، وقصة « اخلاص » قصة طويلة متشعبة الموضوع وإن دارت حول مشكلة الاديب بطرس مقار الذى تكرر اسمه فى القصة الأولى باعتباره راوية القصة وصديق طلعت بك . وتعالج « إخلاص » فقر الأديب ومعاناة أسرته من بعده لولا أن تداركهم أيدى الرحمة ممثلة فى اسرة جمعية خيرية .

وهكذا يمكن الحكم على قصص شحاته عبيد بأنها جميعا تدور فى مشكلات الحياة المعاصرة ، فموضوعاتها من وحى المجتمع القاهرى ، وشخوصها ممن يراهم أو اتصل بهم ، حتى إن بعض الأبطال حقيقيون يعيشون ، وليسوا من بدع الخيال [2] . .

ويصوغ قصصه فى أسلوب أقوم من أسلوب أخيه ، وأكثر رصانة ، وميله إلى استخدام غريب اللغة واضح كقوله مثلا « انتياب الاماكن . . . » و « ما تفتقه له قريحته » ، و « متهدجا غضبا » و « أنا أحير من ضب » و « . . لكنها لما ضحكت جلت رتلا حسن تنضيده » ، و « يمتص ظلمه . . . » ، أى ريقه ، و « ما أعصرت حتى أتخذت العوامل الطبيعية منها » وأعصرت من معصر متوسطة العمر . و « تثير العثير » ، ويضطر إلى شرحها بالهامش [3] .

لكنه مع اهتمامه بتلك الالفاظ الغريبة التى لم تكن من قاموس عصره ، والتى تسربت إلى قلمه من قراءاته فى الأدب القديم ، مع هذا لم يوفق دائما فى استخدام تلك الكلمات فى مواضعها الصحيحة .

---

(١) درس مؤلم ص ٥٠/٥١
(٢) القصة القصيرة لعباس خضر . ص ١٦٨
(٣) درس مؤلم ص ٦٢

ويلاحظ استخدامه لصيغ غريبة وتعبيرات ليست مألوفة فى الأساليب العربية عند كتاب المصريين وتكثر فى كتابات أدباء سوريا ولبنان من مثل « جبل تذكراته » ، فالمستخدم عادة « ذكرياته » و « نظير خدم أدبية » والمستخدم « خدمات » ، ودائما ما يستعمل كلمة « إحساسى » بدلا من عاطفى أو انفعالى مثل أخيه عيسى .

وتشوب أسلوبه أحيانا بعض التراكيب الركيكة والعامية ، وإن كان مقلا فى استخدام العامية إذ قصرها على الحوار ، وبعض المواقف التى يضطره إليها المعنى أو الجو العام .

محمود طاهر لاشين

ولد سنة ١٨٩٥، وتخرج في مدرسة المهندسخانة ، وعمل مهندسا بالقاهرة .
وأسرته من أصل تركي ، لكنه خالط أبناء البلد وصار أبن بلد مصفى كما يقول يحيى حقي[١] . انضم إلى جماعة أدباء المصريين التي كانت تنشر أنتاجها في مجلتي «الفجر والسفور» ، وكانت تجمع أحمد خيري سعيد ، والدكتور حسين فوزي، وسعيد عبده وحسن محمود ، وإبرهيم المصري، ومحمد تيمور، ومحمود تيمور .

وأشار يحيى حقي إلى هذه الجماعة وأثرها في نشأة القصة المصرية الحديثة في أكثر من مناسبة[٢] . وقد أصطفى لاشين من بين الجماعة أحمد خيري سعيد[٣]، فقد تشابها في المزاج ،وحب المرح . يقول محمود تيمور : « فهما على غرار واحد في مبدأ اللامبالاة ، وفي أخذ الدنيا كما هي ، أو كما يقولان :أضرب الدنيا قبل أن تضربك ، وتغدّ الأيام قبل أن تتعشاك .

إذا حلّ أحدهما مجلسا كنت فيه ألفيت نفسك على الفور تسرى فيك روح المؤانسة والمطايبة وأعددت العدة لتمرين حنجرتك على التضاحك والتصايح والصخب، فإن عدواهما لا تلبث أن تسرى إليك »[٤].

وتتصل ثقافته وأهتماماته الأدبية أتصالا وثيقا بجماعته التي أشرنا إليها ، ويحدثنا يحيى حقي عن ثقافتهما فيقول « أميل إلى الاعتقاد بأن أعضاء المدرسة الحديثة مروا في مرحلتين ، الأولى ، مرحلة اتصال ذهني بالأدب الفرنسي والانجليزي ، فقد تعلموا في مدارسهم هاتين اللغتين ، وقرأوا في المدرسة أيضا مؤلفات كبار أدبائهما مثل شاكسبير وثاكري وموريسون وكارليل وسكوت وستيفنسون وديكنز من

---

(١) في فجر القصة المصرية ص ٨٤

(٢) فجر القصة المصرية ، وخطوات في النقد ص ١٧ — ١٨

(٣) مقدمة يحكى أن لمحمود تيمور ، طبع الدار القومية سنة ١٩٦٤

(٤) المصدر نفسه

الانجليز ، وكورنيل وراسين وموليير ولافونتين وبلزاك وهوجو ودوماس الأب ودوماس الابن، وفلوبير وموباسان من الفرنسيين ، ثم قادهم جوعهم الثقافى إلى ارتياد آفاق أخرى، فقرأوا الكتاب يجذبونهم لما فى حياتهم من المآسى أو لقدرتهم على البهلوانية ، فكانت على مائدتهم تتردد أيضا أسماء جوته وأوسكار وايلد وأدجار آلان بو وهنرى فيزليني ، ورامبو وبودلير ، بل قرأوا فى الأدب الايطالى مؤلفات بيراندللو ، وترجموا له والصابرون منهم يطوفون أيضا بجحيم دانتى ، فاذا ضاقوا، أوطلبوا الفكاهة قرأوا مارك توين وبوكاشيو، وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبى . ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكانا كبيراً فى أحاديثهم ».

وتأثر محمود طاهر لاشين بهذا الاتجاه الواقعى فى الآداب الغربية من خلال قراءاته بالانجليزية لأدباء الانجليز أو لما ترجم إلى الانجليزية من أدباء الفرنسيين والروس أمثال جوجول وبوشكين ، وتولستوى ودستوفسكى وترجينيف .

وقد أمدهم القصص الروسى بحرارة العاطفة وقوة الانفعال(١) . ويقول يحى حقى:(٢) « للأستاذ محمود طاهر لاشين مقام جليل فى تاريخ القصة القصيرة عندنا ، فبعد أن كانت لوحات سريعة على يد محمد تيمور ، أو لوحات أكثر ثباتا ونطقا على يد محمود تيمور، إذا هى بين يديه تصبح عملا فنيا متكامل العناصر، حسن الاتزان متضمنة لهذا الاحساس الغريزى بروح الفن القصصى وقبضه ومزاجه، لايتوفر إلا لمن شرب من منهل الغرب ، ولذلك فان قصصه تقبل المقارنة بينها وبين كثير من روائع القصص القصيرة فى الآداب الاوروبية ».

وكان اهتمام لاشين واضحا بجماعة من الكتاب كتشارلز ديكنز ومارك توين، كما كان يتابع ما ينشر من قصص قصيرة فى المجلات الانجليزية التى كان يحرص عليها وعلى قراءتها حتى فى الترام ...

---

(١) فجر القصة المصرية ص ٨٠/٨٥

(٢) فجر القصة المصرية ص ٨٤

وإذا كانت القصص الاوروبية الحديثة والمعاصرة مورده فى الطريقة الفنية ، ومعالجة موضوعاته، فإن تلك الموضوعات نفسها كانت من وحى بيئته فى القاهرة ، فى الطبقة الوسطى ، فى البيوت . والمكاتب وفى الشارع ووسائل المواصلات ، وعلى المقاهى وفى أماكن التجمعات، كالأسواق والميادين والشوارع المزدحمة ، كميدان باب الخلق أو العتبة .. وميدان الحسين والسيدة ...

واسترعى انتباهه مشكلات الحياة كما تتمثل فى « المحكمة الشرعية » حيث تتعرى أسرار البيوت . يقول يحى حقى : « وقد رأيته ذات يوم يهرب من عمله ليقضى نهاره فى المحكمة الشرعية ليجد الجو الصادق لقصة يكتبها وتدور وقائعها فى تلك المحكمة »(١).

أصدر مجموعتين من القصص القصيرة : الأولى « سخرية الناى » سنة ١٩٢٦ ، والثانية « يحكى أن » سنة ١٩٢٨ . ضمنهما قصصه التى كان يوالى نشرها بصحيفة الفجر التى أسسها مع زميله أحمد خيرى سعيد .

وكان يكتب فى الصحيفة تعليقات ساخرة بعنوان « حديث المجالس »

وفى سنة ١٩٣٤ كتب قصة طويلة بعنوان « حواء بلا آدم » ، صدرت بمقدمة لحسن محمود ، ثم أصدر سنة ١٩٤٠ مجموعة قصص قصيرة ثالثة هى « النقاب الطائر » بتقديم للدكتور حسين فوزى .

ومجموعة « سخرية الناى » تدور حول مشكلات الأسرة المصرية فى الطبقه الوسطى ، فمنها ما يعالج مشكلة الطلاق ، أو بيت الطاعة ، وتعدد الزوجات ، وأدمان رب الاسرة لشرب الخمر وأثره على الاسرة من هدم للبيت وتشريد لأبنائها ، والزواج بالاجنبيات وجنايته على الاولاد ، والبخل والدجل والشعوذة باسم الدين ، وسقوط كثير من أصحاب العقول الساذجة فريسة لمن يدعون أنهم من أولياء الله الصالحين .

---

(١) فجر القصة ص ٨٥

وتأخذ المجموعة اسمها من عنوان القصة الأولى فيها «سخرية الناى»، والعبرة فيها أو الغاية التى تجرى إليها هى « واحد يزمر ، وواحد يموت » .

وتصور القصة لوحتين يحرص المؤلف على تقابلهما ليخرج القارىء بالعبرة من الحياة ، هما قصة عم وهدان الزامر على الناى ، رجل من المتوكلين ، عجوز الحياة ولم يجد عونا على الزمن إلا أن ينفخ فى الناى ، ينفث همومه ، ويتجمع الصبية من حوله يمرحون .

واللوحة الثانية لشاب فى مقتبل الحياة مثقف يعانى سكرات الموت من مرض السل ، فالموت ينتزع هذه النفس الشابة على نغمات الناى ، والحياة تسير .

ويقول يحيى حقى إن القصة بدأت واقعية وخاصة فى قسم عم وهدان الزامر ثم أنتهت رومانتيكية فى وصف موت الشاب الذى لفظ أنفاسه ، و « مرت سحابة على وجه القمر »(١).

ولم يتخلص محمود طاهر لاشين بطبيعة الحال من الأثر الرومانسى ، وأنى له وهو يحيى فى وهجه وتلك قصص المنفلوطى تدور وتطن فى الاذان بفواجعها ، وأنات أبطالها وبطلاتها .

كذلك لم يستطع لاشين الفرار من النغمة الخطابية التى سادت أسلوب كتاب القصة فى عصره ، ومن قبله بطبيعه الحال عند لطفى جمعة وغيره .

على أن هذه النقائض الفنية التى أتضحت فى مجموعته الاولى قلت كثيرا فى المجموعة الثانية

يحكى أن ».

وتدور قصص المجموعة حول موضوعات إجتماعية ، وبعضها لوحات شعبية من الطريق يلتقطها لاشين فيصورها فى براعة وصدق .

ويعتبر أحد النقاد هذه المجموعة « أول كتاب يمثل نشوء القصة المصرية

---

(١) خطوات فى النقد ص ٢٢

الصغيرة ودخولها دور النمو »[١] .

وتضم المجموعة موضوعات مطروقة كالزواج غير المتكافىء، والخيانة الزوجية وحياة الموظفين ، لكنها تعالج موضوعات خطيرة أخرى كموقف رجال الدين وجمودهم الفكرى ، واستغلالهم سذاجة بعض الناس لصرفهم عن علم الافندية ، « الشبح الماثل فى المرآة » ، أو ربما كانت مجرد لوحات هزلية ساخرة مثل « الشاويش بغدادى » . أو قصص خيالية لمجرد الفكاهة والاضحاك مثل «مذكرات سيدنا نوح » التى قد تستدعى فى الذاكرة مذكرات آدم وحواء لمارك توين .

وبناؤه الفنى فى هذه المجموعة أكثر تماسكا ، وروح أسلوبه أقل خطابية . ويعمد إلى سرد القصة سرداً متتابعا ، وأحيانا يسوقها فى مشاهد كشاهد المسرحية ، أليست الحياة تمثيلية كبيرة تتابع مشاهدها . وتلتصق صورة المسرح بذهنه وهو يبنى القصة فيستخدم كثيرا كلمات رفع الستار وإنزال الستار .

فى آخر قصته الأولى « يحكى أن » يقول : « وتنزل الستار عن قبلة من الزوجة للزوج .. ثم ترتفع بعد « انتراكت » عن قبلة العشيقة للعشيق »[٢] .

وفى أول قصة الشاويش بغدادى يقول: ترفع الستار عن « باب الخلق »[٣] .

وفى ختامها « تنزل الستار عن الشاويش بغدادى وهو يزفر زفرات ملتهبة »[٤]

بل وإن تصوره لبناء قصصه أحيانا على المشاهد التمثيلية يحمله فى انتقالاته يقول مثلا . . « فلننتقل الآن إلى حيث مبروك أفندى درويش » .

ويكثر لاشين من استخدام العامية فى الحوار ، وهو حين يفعل ذلك إنما يصطنع اللغة الشعبية كأصحابها وكأنه « ابن بلد مصفى » . .

ولغته سهلة ، لكنه قد يسرف فى التسهل حتى يبلغ الإسفاف والركاكة ،

---

(١) يحيى حقى فى خطوات فى النقد ص ٦٣ طبع مكتبة دار العروبة بالقاهرة
(٢) مجموعة « يحكى أن » ص ١٦
(٣) المجموعة نفسها ص ٣١
(٤) المجموعة ص ٣٦

بحيث تبدو جمله واهية متهالكة لاتليق إلا بالمبتدئين(١). ومع ذلك فانه قد يعمد إلى الغريب إرادة التشدق ، فيستخدم مثل كلمة « الغرائر » بدلا من « الركائب » ، و « ذكاء » بدلا من الشمس ، و « يهطعون » عوضا عن « يسرعون » الخ ...

ويهتم أحيانا بوصف مظاهر الطبيعة فتبدو عليه سمات الشاعرية ، تخرج عن سياق الواقع هونا ما ، ثم لايلبث أن يرتد إليه من جديد ، لكنه على أية حال لايسرف فى الوصف والاهتمام بجزئيات المشهد وتفصيلاته إسراف بعض معاصريه من كتاب القصة الذين عرضنا لهم .

---

(١) خطوات فى النقد ص ٦٤

الباب الرابع

القصة المصرية

بعد الحرب العالمية الثانية وأشهر أعلامها

١٩٤٥ — ١٩٧٣

نجيب محفوظ

(ولد سنة ١٩١٢)

يعتبر نجيب محفوظ من بين كتاب القصة اللامعين فى مصر ، بل لعله يعد أهمهم فى الحقبة ما بين سنة ١٩٤٧ — ١٩٦٢ . ولا ترجع شهرته لكثرة ما كتب من القصص والروايات الناجحة فحسب بل ، إن شهرته اعتمدت إلى حد بعيد على قدرته الفائقة فى التعبير عن جوع الشعب وعما يدور فى البيئات الشعبية من الأحداث ، ويحسن التعبير عما فى ضمائر الناس ، وخاصة الطبقات الفقيرة ، والوسطى فى بيئة القاهرة .

لهذا لقى نجيب محفوظ إقبالا كبيرا من القراء والأدباء فى القاهرة خاصة ، وفى بعض المواصم المصرية الأخرى . وقد جاوزت شهرة نجيب محفوظ النطاق الاقليمى بعد تأليف ثلاثيته الكبيرة الرائعة : بين القصرين ، قصر الشوق ، والسكرية . فقد لفتت إليه الأنظار من خارج مصر وتنبه لها بعض المستشرقين المهتمين بالدراسات العربية (١) . ونال عليها كذلك تقدير وطنه فحصل على الجائزة التشجيعية للدولة فى القصة ، وطبق صيته الآفاق العربية ، وتلقفت الصحافة أعماله بالعرض والدراسة ، واختلف حوله النقاد .

ولم تقف شهرته عند هذا الحد بل شاركت السينما وشارك المسرح فى تخليد أعماله ، فقدمت السينما قصتين من قصصه هما : « بداية ونهاية » و « زقاق المدق » ، و « اللص والكلاب » ، وقدم المسرح هذه القصص وقصتى « بين القصرين » و « قصر الشوق » .

ونجيب محفوظ من جيل ما بعد الثورة المصرية ، أو جيل ما بين الحربين العالميتين ولهذه الفترة خطورتها فى حياة مصر والمصريين ، لما حدث فيهما من التطورات

---

(١) قدم المستشرق الأب ج . جومييه دراسة وافية عن ثلاثيته وقام بتعريبها الدكتور نظمى لوقا طبع دار مصر للطباعة / ١٩٥٩ .

الماثلة فى المجتمع المصرى فى مختلف جوانبه . فقد ولد سنة ١٩١٢ فى أسرة متوسطة تسكن الجمالية ، أحد أحياء القاهرة المعزية .

وفى السادسة من عمره انتقل إلى العباسية ، ودخل الجامعة المصرية سنه ١٩٣٠ ، وتخرج منها فى قسم الفلسفة بكلية الآداب سنة ١٩٣٤ .

ولم يعرف عنه الاشتغال بالسياسة أو الانضمام إلى حزب أو جماعة يعمل معها أو يسير تحت لوائها ، لكنه كان وفديا فى اتجاهه العام ، كغالبية الطبقة الوسطى من المثقفين ، إلا أنه كان لا يتفق مع الوفد فى كل أعماله وسياسته .

وقد أهلته دراسته الجامعية للقراءة باللغتين الفرنسية والانجليزية ، فكان يقرأ بهما ويفهم عنهما جيدا (١) . وذلك إلى قراءاته بالعربية . ويحدثنا عن تكوينه الفكرى وقراءاته فى الأدب العربى والآداب الغربية فيقول (٢) :

« إن تكوينى الأدبى كان نتيجة لقراءة الكثيرين من الأدباء العرب والأجانب ، فمن العرب تعلمت من القراءة لطه حسين والعقاد وسلامه موسى والحكيم والمازنى . ومن الأجانب تولستوى (٣) ، ودستويفسكى (٤) ، وتشيكوف ، وجيمس جويس ، وكافكا ، وشكسبير وابسن ، وشو .

---

(١) وقد مارس نشاطه من قراءاته الفلسفية فى سلسلة مقالات فلسفية نشرت « بالمجلة الجديدة » .

(٢) من حديث صحفى له مع أحمد عباس صالح (الجمهورية عدد ٢٨/١٠/١٩٦٠)

(٣) تولستوى الأديب والفيلسوف الروسى الشهير (١٨٢٨ — ١٩١٠) . ولد فى عائلة اقطاعية كبيرة بروسيا ، ولما اتم دراسته الجامعية التحق بالجيش ، واشترك فى حرب القرم ، وكانت به نزعات اصلاحية ثورية ، وقد عاد إلى وطنه بعد جولة فى أوروبا ، وحاول اصلاح أحوال الفلاحين . ومنذ سنة ١٨٦٠ الى ١٨٨٠ أخرج أعظم أعماله مثل « الحرب والسلام » و « آنا كرنينا » . وظهرت فيها ملامح ثورة تولستوى الفكرية والاجتماعية على النظام القيصرى فى بلده ونظام النبلاء الذى سرت فيه عناصر الانحلال .

(٤) دستويفسكى — فيودور (١٨٢١ — ١٨٨١) أحد كبار كتاب القصة المعاصر فى روسيا ، بل وفى أوروبا كلها فى القرن التاسع عشر ، كتب أول قصة قصيرة ناجحة بعنوان =

لقد تعلمت من طه حسين ثورته الفكرية . كما أن طه حسين أعطانى نماذج مختلفة من فن القصة ، مثل قصة الترجمة الذاتية فى « الايام » وقصة الأجيال فى « شجرة البؤس » .

ومن قراءة العقاد تعلمت الإيمان بقيم معينة ، أولها قيمة الفن الأدبى كفن رفيع لا كوسيلة للتكسب فى المناسبات ، وثانيها قيمة الحرية الفكرية فى الديمقراطية. ومن قراءة قصة سارة للعقاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية ، ومن سلامة موسى تعلمت الإيمان بالعلم والاشتراكية والتسامح الإنسانى . واتصل نجيب محفوظ فى شبابه بسلامة موسى ، فساعده على نشر بعض مقالاته الفلسفية، ونصحه بترجمة كتاب عن مصر القديمة بالانجليزية سنة ١٩٣٢ .

ويضيف أحد رفاقه (١) إلى قراءاته السابقة فى الآداب الغربية ، قراءته « لفرجينيا وولف »(٢) وجويس قراءة دارس ، مع أن أعمالهما لم تترجم ، بل وقرأ بروست (٣) ، وفهمه جيدا ، وأحبه جداً على الرغم من أن بروست صعب

— « الشعب الفقير » سنة ١٨٤٦ ، واشترك فى جماعة ثورية تؤمن بأن لا اصلاح الا بالثورة ، انتهى أمرها إلى الاعتقال والمحاكمة فالاعدام ، وحكم عليه هو أيضا بالموت الا أنه خفف إلى النفى والاشغال الشاقة فى سيبيريا ، وقد أثرت سنوات النفى فى أدبه أكبر الاثر ، وألف عددا من القصص الشهيرة مثل « الجريمة والعقاب » ، و « المقامر » ، و « الاخوة كرامازوف » .

(١) راجع حديث له بمجلة المجلة عدد يناير ١٩٦٣ ، والجمهورية عدد ٢٨/١٠/١٩٦٠

(٢) فرجينيا وولف : (١٨٨٢ — ١٩٤١) انجليزية ، كاتبة قصة ومقالة ، استخدمت طريقة « فيض الوعى » مع أسلوب شعرى مختار رفيع ، يعتمد على الايحاء ، والظلال الرقيقة والتجربة العقلية ، وأشهر قصصها « حجرة يعقوب » ، و « إلى الفنار » ، و « الأمواج » . نشرت ما بين سنة ١٩٢٢ — ١٩٣١ . ولها مقالات أخرى جيدة ، ومذكرات نشرت أخيرا .

(٣) بروست : مارسيل (١٨٧١ — ١٩٢٢) كاتب فرنسى غريب الأطوار عاش مريضا بالربو ، وكان شديد الحساسية للضجة والنور ، وكان يعيش فى حجرة شبه مظلمة

قلما يحتمله القارىء الفرنسي ذاته ، فهو صاحب مدرسة يخلط فيها الزمان بالمكان، ولا تعرف التتابع العادى والمنطق المألوف ، كما قرأ أيضا لرايدر هاجارد . وهو يعرف أعمال سارتر وكامى ، كما يعرف زولا وفلوبير وبلزاك . ومن الكتاب الذين أحبهم توماس مان ، وهو كاتب تصعب قراءته أيضا .

ولا نكاد نسأل نجيب محفوظ فى الأدب الحديث عن أى اسم إلا ونجد عنده الجواب . ومع ذلك لم تلتهم هذه القراءات الغربية كل وقته .. فأغلب الكتاب العرب قرأ لهم وكون رأيا فى إنتاجهم » .

وليس فى المقدور تحديد تطور هذه الاتجاهات فى نفس الكاتب ، أو تتبعها تاريخيا لمعرفة أيها كان الأسبق ، وأيها كان المتأخر ، ولكنا نستطيع أن نؤرخ لاهتمام الكاتب بها تبعا لشيوع شهرة هؤلاء فى العالم العربى ومصر خاصة ، وأطوار تعلق الأدباء بهذا الأديب الغربى أو ذاك ولعلنا نضع على رأس قراءاته فى مراحلها الأولى قراءاته فى شكسبير وشو وبلزاك وفلوبير وزولا ، وديكنز وتوماس مان وثاكرى ، وتولستوى ودوستويفسكى وتشيكوف ، وأكثرهم من كتاب القرن التاسع عشر ، وقد ذاعت شهرتهم فى مصر لما ترجم من أعمالهم القصصية أو المسرحية ، ولاهتمام قسمى اللغة الانجليزية والفرنسية بكلية الآداب وغيرها من المعاهد العليا بتدريسهم، واهتمام الأدباء عن طريق الصحافة بالتعريف بهم وعرض كثير من آثارهم (١) .

= وكتب أكثر أعماله فوق سريره . وقد كان فى شخصه وعمله منعزلا للتجارب النفسية والشعورية . وكتب عدة روايات منها « البحث عن الماضى » . ولم يعتبر عامل الزمن فى كتاباته ، فكان يمزج الماضى بالحاضر امتدادا لحظات شعورية معينة .

وقد نشر له بعد وفاته بحوالى خمسة وعشرين عاما سنة ١٩٥٢ بباريس رواية بعنوان « جان سنتويل » .

(١) ومما يجدر بالذكر أن مجلة الرواية لأحمد حسن الزيات كانت تهتم بترجمة آثار كثير من هؤلاء الكتاب وغيرهم .

وتأتى بعد مرحلة كتاب القرن التاسع عشر كتاب القرن العشرين، أو أخريات التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ممن لم تذع أعمالهم فى مصر إلا فى وقت متأخر، لما تحمل آدابهم من اتجاهات أدبية جديدة لم يكن الرأى العام الأدبى فى مصر متهيئا بعد لتذوقها، ونعنى أمثال إبسن وبروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف. ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ومن بين من قرأ لهم فى أدباء هذه المرحلة سارتر وكامى.

وإذا كان لدينا ما نلاحظه على اهتمامات نجيب وقراءاته فى آداب الغرب، فاننا نلاحظ أنه لم يعن كثيراً بأدباء الرومانتيكية، أو بكبار كتاب القصة الأمريكيين أمثال همنجواى وفولكنر وتشاينبك. ولعله لم يفته قراءة بعضهم، وإن كانت الاشارات اليهم معدومة سواء على لسانه هو أو على لسان زملائه الذين تعرضوا لهذا الجانب.

النظرة فى فنه القصصى نظرة عامة قد تعطينا تبريراً لعدم اهتمامه بالرومانتيكية فقد يظهر انطباعه على الواقعية وميله الفطرى إليها، ومن ثم اتجه إلى الكتاب الواقعيين الاجتماعيين أولا ثم بدأ اهتمامه فى مراحل متاخرة بالكتاب النفسيين التحليليين، أو غيرهم من ذوى الاتجاهات الجديدة التى لا تعتمد الأصول التقليدية للقصة أمثال بروست، وجيمس جويس وفرجينيا وولف.

بدأ نجيب كتاباته بترجمة كتاب عن (مصر القديمة) سنة ١٩٣٢، ثم اتبعه بمجموعة قصص تاريخية استوحاها من التاريخ الفرعونى هى: (عبث الأقدار) سنة ١٩٣٩، ورادوبيس سنة ١٩٤٣ وكفاح طيبة سنة ١٩٤٤.

حاول فى هذه القصص أن يستعيد مجد بلاده، وأن يجعل من القصة وسيلة للتعبير عن الشعور بالضياع فى مصر الحديثة بين المحتل والحكام المتعاونين معه، والبحث عن أمل فى ماضيها المجيد يكون حافزا لحاضرها الذليل، وعدة لشبابها وجيلها المتوثب، المتطلع، المترقب. ولم يكن هو وحده الذى استغرقه هذا الشعور، بل لقد استغرق غيره من كتاب مصر قبله بقليل وخاصة فى مرحلة

الحرب العالمية الأولى والثورة المصرية سنة ١٩١٩ وبعد الثورة .

لقد أكثر شوقى من شعره الفرعونى فى هذه المرحلة ، وخاصة بعد اكتشاف قبر توت عنخ آمون ، ووقوف العالم مدهوشا أمام روعة الحضارة المصرية القديمة ، فاتخذ من هذه الكشوف مادة لعرض أمجاد مصر الماضية . وألف مصرع كليوباترا ثائرا على ظلم التاريخ لمصر فى شخص هذه الملكة وحاولا الوقوف فى وجه الظلم والظالمين ، والاحتلال والمحتلين ، ويصور فيها جماعة من المصريين يكونون جماعات للمقاومة فى قصر الملكة نفسه يمثلهم (حابى) .

وكذلك فعل توفيق الحكيم فى (عودة الروح) حين ربط بين حاضر المصريين وماضيهم فى ثنايا قصته وأشار إلى القوة الكامنة فى الشعب ، وإلى الروح النائمة التى تنتظر من يستثيرها فى ذلك الحوار الذى أجراه على لسان رجل الآثار الفرنسى والمفتش الانجليزى .

وختم نجيب تلك المرحلة الاولى من كتاباته بقصة (كفاح طيبة) وهى قصة ذات مغزى خاص أوحى به الموقف السياسى فى مصر حينئذ ، وكان شعور المصريين معبأ ضد الانجليز ، وضد الاحتلال الرابض على صدورهم ، حتى إن كثيراً منهم كانوا يرجون انتصار الألمان ، مع أن ذلك كان لايعنى إلا استبدال سيد بآخر ، أو كان بمثابة من استجار من الرمضاء بالنار ، ولكنه الضيق الذى بلغ الحلقوم ، واليأس من جلاء الانجليز إلا بقوة قاهرة غلابة .

لهذا كان الجلاء حلم المصريين السعيد ، الذى ارتكز فى أعماق وجدانهم. وعبر نجيب عن هذا الحلم فى قصة كفاح طيبة ، والشعب المصرى بزعامة الفرعون الشاب لطرد المحتلين الغاصبين. وقد أثرت قصة كفاح المصريين لطرد الهكسوس فى كثير من كتاب القصة المصرية رمزا بها لما ينتظر ، وتعبيرا عن الحلم المنشود فقد كتب فيه باكثير ، وعادل الغضبان وغيرهما .

ويقول نجيب إنه تأثر فى قصصه الاولى برايدر هاجارد الذى كان معجبا به(١).

(١) رجاء النقاش فى مقال باخبار اليوم ١٩٦٢/١٢/٨ .

وأنتقل من تلك المرحلة الأولى إلى مرحلة أخرى فألف مجموعة تدور موضوعاتها حول مصر الحديثة ومشكلات مجتمعه المعاصر ، وتدور فى تلك المرحلة الزمنية التى تبدأ بثورة ١٩١٩ وتنتهى إلى الحرب الثانية أو إلى سنة ١٩٤٤ ، وتبدأ المرحلة بقصة القاهرة الجديدة سنة ١٩٤٥ ، وخان الخليلى سنة ١٩٤٦ وزقاق المدق ١٩٤٧ ، والسراب ١٩٤٨ ، وبداية ونهاية ١٩٤٩ ، ثم الثلاثية وتغطى المرحلة كلها .

وأنتقال نجيب من اللون التاريخى إلى الإجتماعى يفسره ميله الفطرى لهذا اللون الواقعى الاجتماعى الذى برع فيه، وتجلت قدرته القصصية الأصيلة ، والتى بلغت ذروتها بالثلاثية .

وقد أستوحى فى بنائه القصصى ، وطريقته فى المعالجة الفنية ، وتحديد معالم شخصياته كتاب هذا اللون القصصى فى أوروبا أمثال بلزاك ، وفلوبير وإميل زولا، وديكنز وثاكرى وتوماس مان ، وارخ فى هذه المجموعة القصصية لأحوال مصر الإجتماعية والسياسية بين الحربين ، وصورها أحسن تصوير . ويرى أحد النقادمقارنته ببلزاك فى التأريخ للمجتمع الفرنسى فى القرن الثامن عشروالذى قال عنه أحد النقاد يوما إنه أستطاع أن يصور فرنسا أكثر مما أستطاعت كتب المؤرخين أن تفعل ، وإنك تستطيع أن تفهم فرنسا من رواياته أكثر مماتستطيع أن تفهمها من كتب المؤرخين »(١).

ويرى أحد كتاب القصة المصريين تأثر نجيب محفوظ فى اللون الإجتماعى وخاصة الشعبى الذى يميل إلى عرض البيئة الشعبية عرضا تفصيليا بالكاتب القصصى المتقدم محمود طاهر لاشين . يقول(٢) :

« أعتقد أن هذا الكاتب أمتداد لقصاص معاصر لى هو الأستاذ محمود طاهر لاشين ، وخصوصا فى « زقاق المدق » ، فقد كان لاشين يتميز بالوصف الدقيق

(١) رجاء النقاش فى مقال بأخبار اليوم ١٩٦٢/١٢/٨

(٢) محمود كامل المحامى فى حديث له بالجمهورية .

الملون الصادق للحارة المصرية ، وهي النبرات الأساسية عند نجيب محفوظ » .

وللكاتب غير الروايات والقصص الطويلة مجموعة من القصص القصيرة ، ولكنه لا يبرع فيها براعته في الروايات ، ويرى أحد زملائه أنه يتخذ من القصة القصيرة تجارب لمحاولاته الكبيرة في كتابة رواياته :

فهو يستمد عالمه من القاهرة ، ويركز أكثره في القاهرة القديمة - الشعبية - قاهرة المعز الفاطمي بشوارعها الضيقة ، ومنازلها العربية الطراز ، ومساجدها العتيقة ، وسبلها وحماماتها وكتاتيبها ، وأسوارها وبواباتها ، وأسواقها الضيقة المكتظة بالناس ، وحاراتها وأزقتها ذات الأبواب الضخمة ، والتي يعيش أهلها معا تربطهم علاقات وأواصر كأنهم أسرة واحدة .

وهذا العالم حافل بالقديم المتوارث منذ أجيال بعيدة ، تشخص آثاره ماثلة أمام الأبصار متمثلة في المساجد ذات المآذن العالية ، والأسوار والبوابات الضخمة ، وقد تعيش آثار منه دفينة خفية في أعماق نفوس سكان تلك الأحياء ، تتوارثه الأجيال وتصبه الدماء في الدماء .

وتغلغل الكاتب في هذه الأحياء بحكم عيشه فيها وتعوده عليها .

ويقول جوميه : « وهناك ارتباط خاص بين نجيب محفوظ والأماكن التي تردد عليها وعاش فيها . فخمس من رواياته على الأقل تجرى أحداثها غير بعيد عن مسجد الحسين ، وشخصياته من المحيطين بذلك المسجد ، سواء منهم الفقراء والدراويش الذين يقومون الليل هناك ، أو التجار الذين تحف متاجرهم به مواظبين على أداء الجمعة فيه » .

فهو إذن كاتب قاهري بيئة وطبيعة وذوقا وروحا ، وشعورا . وقد فصل في استخدام بعض مظاهر هذه البيئة حتى جعلها تلعب أحيانا أدوارا رئيسية في بعض قصصه مثل « زقاق المدق » .

يصور لنا هذا الزقاق واحداً من الأزقة الضيقة الشعبية المحيطة بالمسجد الحسيني، بأوله قهوة بلدية، وبه فرن وصالون حلاقة، ووكالة تجارية، وبائع متجول، ومجموعة من الناس الذين يحيون في مثل تلك الأحياء من الطبقات الدنيا، أو ممن لفظتهم الحياة الصاخبة في المدينة الكبيرة فهم يعيشون على حافتها.

وكذلك الحال في «خان الخليلي»، «وبين القصرين» نجد منزل السيد أحمد عبد الجواد في حي قريب من الحي الحسيني، وبه أيضا متجره غير بعيد من المنزل. ويصف لنا بعض معالم الحي فيقول متحدثا عن أمينة الزوجة الطيبة: «وهي تقوم بعملها اليومي فوق سطح المنزل، وتشرف منه «فكم» تروعها المآذن التي تنطلق أنطلاقا ذا إيحاء عميق، تارة عن قرب حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، وتارة عن بعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفصيل كمآذن الحسين والغوري والأزهر، وثالثة من أفق سحيق فتتراءى أطيافا كمآذن القلعة والرفاعي».

ثم يصفها مرة أخرى عند تتبعه لرحلة كمال اليومية من مدرسته إلى بيته قائلا في مرحلتها الأخيرة: «... مضى يقترب من قبو درب قرمز المظلم الذي تتخذه العقارب مسرحا لألعابها الليلية، والذي آثره لنفسه طريقا عن المرور بدكان أبيه، وعندما دخل في جوفه راح يقرأ «قل هو الله أحد» بصوت مرتفع رن في الظلمة تحت السقف المنحني، وسبقته عيناه إلى فوهة القبو البعيدة حيث يشع نور الطريق، ثم حث خطاه وهو يردد السورة لطرد من تحدثه نفسه بالظهور من العفاريت ... وخرج من القبو إلى الشط الآخر من الدرب، وعند نهايته طالعه سبيل «بين القصرين»، ومدخل حمام السلطان، ثم لاحت لعينيه مشربيات بيته بلونها الأخضر القاتم، والباب الكبير بطارقته البرنزية فافتر ثغره عن ابتسامة فرح، لما يدخره له هذا المكان من أفانين المرح».

وهو بطبيعة الحال حين يسرد تفصيلات هذه البيئة إنما يربط بينها وبين الشخوص، في شيء من الإلف والاتساق، والمودة حتى تصبح جزءا من كيانها، وبنائها.

وعرض نجم لدور هذه البيئة فى زقاق المدق فقال : (١)

« وقد وفق الكاتب المبدع نجيب محفوظ إلى الجمع بين أثر البيئة الثابتة والبيئة الطارئة فى زقاق المدق ، فصور لنا حياة الزقاق وأهله ، ثم عرض لأثر الحرب العالمية الثانية فى تغيير حياة سكان الزقاق ، فالحرب مكنت صبى المقهى من الذهاب إلى السينما ، وأجلت شاعر الربابة عن مركزه الممتاز ، لأن صاحب المقهى استطاع أن يشترى راديو يسلى به الزبائن ، وعباس الحلو صاحب صالون الحلاقة يودع الزقاق وعتمته ويذهب إلى الإسماعيلية ليعمل عند الجيش البريطانى ليعود موسرا وليتزوج فتاة الزقاق حميدة . أما الفتاة فقد أغواها أحد تجار الرقيق ونقلها من القاهرة القديمة إلى القاهرة الجديدة .

وهذه خطوة فنية وعملية هائلة تمثل ثورة هذه الطبقة على مثالها ، وانقلاب حياتها رأسا على عقب بسبب الحرب لتصبح أرتيست حرب .

أما مقتل عباس الحلو فهو جماع ما فى الأمر وخلاصة الفكرة التى أراد الكاتب التعبير عنها فى القصة ، فهو يمثل أثر تغيير البيئة الثابتة على أصحابها ، ويمثل من ناحية أخرى تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ومحاولتها الصعود طفرة واحدة دون أن تعد للأمر عدته .

وتمثل أخيرا أثر الحرب فى حياة هذه الطبقة . وهذا الأثر لم يقتصر على المسائل الجزئية كما هو الأمر فى ذهاب صبى المقهى إلى السينما وجلاء شاعر الربابة عن المقهى ، بل تعداها إلى تهديد الإنسان الهانىء المطمئن الآمن فى سربه ، والإحاطة بمثله ومواضعاته الأخلاقية ، بل بحياته نفسها .

ويربط فى « بين القصرين » بين أمينة وحياتها اليومية فى المنزل وما يحويه عشها الكبير من أثاث وحيوان وطير ، فيقول : « ولا عجب فالسطح هو الدنيا الجديدة التى لم يكن للبيت الكبير بها عهد قبل انضمامها إليه ، خلقته بروحها خلقا جديدا ، على حين ظل البيت محافظا على الهيئة التى شيد عليها منذ عهد سحيق ، هذه الأقفاص المثبتة

---

(١) فن القصة ص ٢٥

فى بعض جدرانه العالية يهدل عليها الحمام من وضعها ؟، وهذه الأكواخ الخشبية يقوقىء الدجاج فى مسارحها ، من أتم تركيبها ؟. وكم يملكها الفرح وهى ترمى الحب أو تضع على الأرض آنيـــة السقياء فيستبق إليها الدجاج وراء ديكها وتنهال مناقيرها على الحب فى سرعة وانتظام كإبر آلة الخياطة ، مخلفة فى الأرض الترية بعد حين ثغرات دقيقة كآثار الرذاذ ، وكم ينشرح صدرها إذ تنظر رانية إليها بأعين دقيقة صافية مستطلعة متسائلة ناقه مقوقئة فى مودة متبادلة يتنزى لها قلبها الحنون » .

ومن تلك الألفة ما ربط بين كمال وبعض معالم الطريق ، ومنها صورة إعلان كبير عن سجاير معلقة فى واجهة دكان كان يمر به كل يوم فى طريقه إلى المدرسة . يقول :

« . . . ومر فى طريقه بدكان ماتوسيان لبيع السجائر ، فوقف كعادته كل يوم فى مثل هذه الساعة تحت لافتته يصعد عينيـه الصغيرتين إلى الاعلان الملون الذى يصور امرأة مضطجعة على ديوان وعلى شفتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج ، معتمدة بساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارتها المنحسرة منظر يجمع بين حقل نخيل ويجرى من مجريات النيل ، وكان يدعوها فيما بينه وبين نفسه « أبله عيشة » لما بين الاثنين من شبه يتمثل فى الشعر الذهبى والعينين الزرقاوين ، ومع أنه كان يناهز العاشرة ، إلا أن إعجابه بصاحبة الصورة فاق كل تقدير ، فكم تخيلها متمتعة بالحياة فى أبهج مظاهرها ، وكم تخيل نفسه وهو يقاسمها حياتها الرغيدة بين حجرة ناعمة ومنظر ريق متاح ــ لهما ــ أرضه ونخيله ، ماؤه وسماؤه ، ويسبح فى الوادى الأخضر أو يعبر النهر فى قارب بدا فى نهاية الصورة كالطيف ، أو يهز النخيل فيساقط عليه الرطب ، أو يجلس بين يدى الحسناء طامح الطرف إلى عينيها الحالمتين » .

وإذا ما انتقلنا من البيئة المكانية إلى الوسط الاجتماعى فإنا نلاحظ أن أكثر اهتمام نجيب محفوظ فى قصصه كان منصباً على الطبقة الوسطى الصغيرة الممثلة

فى صغار الموظفين ، أو صغار التجار . وقصة «القاهرة الجديدة» و «بداية ونهاية» و «قصر الشوق» و «السكرية» تدور حول هذه الطبقة وتمثل قطاعات مختلفة منها فى أحياء من القاهرة ، وتصور مواضعاتها الاجتماعية والأخلاقية ، وقيمها فى الحياة ، موروثة ومكتسبة ، دينية ، وبيئية ، كما تعبر عن مدى ما أصابها من اهتزازات عنيفة ، شملت كيانها كله فى فترة ما بين الحربين العالميتين ، أو فى حوالى ربع قرن من الزمان .

والطبقة الوسطى هى الطبقة النامية المتحركة ، والتى دب فيها النشاط فى هذه الحقبة نتيجة لما حدث من تطورات اجتماعية عقب الحرب الاولى وثورة سنة ٩١٩ ، وحصول مصر على الاستقلال ، والبدء فى تمصير الوظائف وتحويل السلطة شيئاً فشيئاً الى أبناء هذه الطبقة من الموظفين ، والذين حلوا محل الاتراك والانجليز . وبهذا خلخت من النظام الارستقراطى الرأسمالى الاستعمارى الذى كان متمكناً من مقدرات الحياة فى مصر .

يقول مندور فى مقاله عن بطل خان الخليلى[1] :

« تكون الطبقة الوسطى العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة التى لا تريد أن تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج فى غير تذمر ولا سخط ، كما لا تستطيع فى سهولة أن تشجع طموحها فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا ، أى البرجوازية الكبيرة ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فان تلك الطبقة لا تخلوا من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التى ترفع قيمة الإنسانية . وفى رأس الفضائل يأتى الاحساس الصارم بالمسئولية العائلية والتضحية فى سبيل الأسرة ، والتفانى فى سبيل الأهل والأخوة » .

ونجيب لا يعمد إلى تصوير هذه الطبقة تصويراً عابراً عابثاً ، بل يوحى

---

(١) الرسالة الجديدة عدد أول أبريل سنة ١٩٥٤ .

بالأسباب التى تختفى وراء تعثر هذه الطبقة فى سيرها ، فشلل الأب المباغت فى القاهرة الجديدة ، وموت كامل أفندى على فى بداية ونهاية ، وإحالة أحمد عاكف على المعاش فى « خان الخليلى » ليست بحد ذاتها أسبابا خطيرة فى انحلال المجتمع أو انهيار كيان الاسرة ، ولكن ما يترتب عليها من نتائج هو الضربة القاصمة التى تصيب شخصيات القصة ، أى شخصيات المجتمع المصرى كله بما يخصه منها ، وقد كان من الممكن تجنب مثل هذه الضربة لو أن المجتمع أو النظام العام يقدم للموظف المرهق العاجز المشلول بعض الضمانات لمستقبله ومستقبل أسرته .

ونظر مندور إذا إلى أن علاج نجيب لمشكلات الطبقة الوسطى كان منصبا على الآثار المترتبة على النظام الفاسد للمجتمع المصرى كله لا على تلك الطبقة ، ولكن نجيب لم يكتف بالتركيز على عيوب هذه الطبقة الخارجية أو الناتجة عن عوامل خارجية فى المجتمع كله ، بل عمد إلى جوانب من الفساد التى تنخر فى أعماق هذه الطبقة والتى تجلوها الظروف ، وهى عوامل مختلفة ، بعضها مخلفات قديمة ، كتلك الازدواجية التى عاشت فيها بين واقع الحياة ومثلها الدينية والاجتماعية ، وما فرضته عليها ظروفها من التمسك والمحافظة ولو فى الظاهر ، بينما يدب الفساد داخلها .

ومن هنا نبتت عناصر الصراع الحقيقية التى أملى منها نجيب محفوظ قلمه ، ليخط مأساة هذه الطبقة .

وأول خطوطها التطلع ، أو محاولة الرقى إلى طبقة أعلا اجتماعيا واقتصاديا . ومثل هذا التطلع شخصية « حسنين » وهو تطلع ينطوى على أنانية ، ويعصف بكل شىء فى طريقه إلى غايته ، حتى إنه يرتضى تسخير كفاح الاسرة واستنزاف كل قطرة من دمها ، وطاقتها ، و « شرفها » فى سبيل لحاقه بالطبقة الأعلى ، وتتمثل كذلك فى صورة كمال بطل « قصر الشوق » ، وهو تطلع يختلف عن الأول فى كيفيته لأنه تطلع ثقافى أو تطلع مبادىء ومثاليات وقيم .

ومع هذا ، وبالرغم من اختلاف صور التطلعات ، إلا أنها جميعا تنتهى عند المؤلف بكارثة ، أو بإخفاق فحسنين لا يلبث أن يكتشف نفسه عاريا تماما عندما يقف على سر وصوله ، وهو اعتماده على مجموعة من الانحرافات المتمثلةفى سقوط اخته وتجارة الجسد التى إعتمدت عليها لكسب المال،وكذلك ممارسة حسن لأفعال مماثلة من تجارة المخدرات، وتكسب من وراء ساقطة كان يعيش على حمايتها . وعندئذ تنقلب أمامه الصورة وتختل الموازين ، ولا يحتمل الموقف فينتهى إلى الموت الراحة الكبرى .

وتطلع حميدة فتاة زقاق المدق تطلع مدام بوفارى فى قصه فلوبير ، تطلع إلى المال والحياة الناعمة التى حرمتا منها ، يؤدى إلى صراع ، ومخاطرة بكل ما تملك كل منهما وأعز ما تملك ، ضاربة بالتقاليد والعرف عرض الحائط .

والصراع ضد التقاليد والعادات المترسبة من الماضى والتى تحافظ هذه الطبقة الوسطى على التمسك بها أشد المحافظة يتضح فى حياة بطل بين القصرين السيد أحمد عبد الجواد وأسرته ، فهو الرجل الحازم المحافظ على الصلوات وروابط الأسرة، والتقاليد والحجاب ، وأن كان يتحرر من بعض هذا فى غفلة عن الناس وعن مجتمعه ، لأنه يتخذ من هذه الأشياء سياجا فيما بينه وبين النـــاس فى الظاهر ، « والدنيا مظاهر » . وهذا الصراع وإن بدا فى ازدواجية أحمد عبد الجواد رتيبا هادئا ،إلا أنه عند كمال يبدو أشد وأعنف، إذ فى نفسه تقع المأساة الحقيقية لهذا الصراع بين القديم والحديث ، بين المحافظة والانطلاق ، بين العلم المورث ، والعلم الحديث . . .

أما صراع الوضع الاقتصادى أو الفقر فلا يرتبط بالضرورة بالصراع الأول « التطلع » ، ولكنه يكون منفصلا عند فهو قد يكون مقدمة للوضع الاقتصادى السيء فى ذاته ، لا تطلعا بالضرورة لوضع فيه غنى وثراء وبحبوحة عيش . وفى سبيل مقاومة الفقر ، والتغلب عليه لا تنسى هذه الطبقة المظاهر ، فهى مغرمة بها وفى «بداية ونهاية» مثلا نجد حسنين لا يسوؤه أن تعمل أخته خياطة ،وإنما يسوؤه

أن يعلم الناس ذلك عنها ، لأن هـذه المهنـة ليست جديرة بأسرة حسنين ، وهو يعلم فى قرارة نفسه ، أن لولا ماكينة الخياطة لما أكمل تعليمه.

ويبشر نجيب محفوظ فى آخر حلقة من الثلاثية بانتصار هذه الطبقة على بعض جوانب هذا الصراع ، إذ تتحطم عقبـات التقاليد ، أمام تطور الزمن ، وتقـدم العلم واتساع الثقافة ، ويسير الجيل الثالث الجديد منها فى طريق أكثر وضوحا ، وأبين فى معالمه من الطريق المظلم الذى سار فيه الجيل السابق أو سار فيه أبطال « القاهرة الجديدة » ، و « بداية ونهاية » .

شخصيات نجيب محفوظ

يرسم نجيب محفوظ شخصياته بدقة ومهارة ، ويكثف حولها معانى خاصة تصور على ملامحها وحركاتها وسكناتها وسلوكها الاجتماعى . وحين يرسم إحدى شخصياته يراعى بناءها السيكولوجى، و«الفيزيولوجى» ، ويراعى عوامل الوراثة فى الشكل والمظهر، والروح والمخبر . وتستطيع أن تلمس عامل الوراثة بهذا المفهوم عند كثير من شخصياته ، ففى الثلاثية نجد خديجة قد ورثت من والدها عـــدة صفات جسمانية ، فى أنفها الكبير وعينيها ، وكذلك كمال وعائشة ولكن عائشة ورثت جانباً أكبر من أمها وخاصة دقة تقاطيعها وملامحها .

يقول (١) عن خديجة : « أما وجهها فقد قبس من قسمات الوالدين على نهـج لم يراع فيه الانسجام، ورثت عن أمها عينيها الصغيرتين الجميلتين ، وعن أبيها أنفه العظيم أو صورة مصغرة منه ، ولكن ليس إلى القدر الذى يغتفر له ومهما يكن من شأن هذا الأنف فى وجه الأب الذى يناسبه ويكسبه جلالا ملحوظا فقد لعب فى وجه الفتاة دورا مختلفا » .

ويقول : « أما عائشة فكانت فى السادسة عشرة من ربيعها ،صورة من بديع الحسن ، رشيقة القد والقوام ـ وإن عد هذا فى محيط الأسرة من العيوب المتروك علاجها لأم حنفى ـ ، ووجه بدرى تزينه بشرة بيضاء مشربة بحمرة وعينان زرقاوان أحسنت اختيارهما من الأب مع أنف الام الصغير إلى شعر ذهبى دللها به قانون الوراثة فخصها به وحدها من ميراث جدتها لأبيها » .

وكمال « على أنه لم يكن جميلا كأخوية ، ولعله كان أشبه الأسرة بأخته خديجة، فثلها قد جمع فى وجهه بين عينى أمه الصغيرتين وأنف أبيه الضخم ، ولكن بكامل هيئته ، لامهذبا بعض التهذيب كما ورثته خديجة ، إلى رأس كبير يبرز عند الجبهة بروزا واضحا يجعل عينيه تبدوان غائرتين أكثر مما هما فى الواقع (٢) » .

---

(١) بين القصرين ط. مطبعة مصر ٣٤

(٢) المصدر نفسه ص ٥٧

ويلتقط الكاتب شخصياته من الواقع فى حياته القاهرية ، ومن أحياء القاهرة الشعبية ، ومن الطبقة الوسطى من الموظفين والتجار ، ويخططها ويضيف إليها بعض اللمحات والقسمات لتوافق الدور الذى أعده لها . وكثيرا ما تتشابه بعض شخصياته وتتكرر فى قصصه .

يقول أحد نقاده : (١) « وفى هذه الرحلة الطويلة التى نقطعها مع الكاتب الكبير نلتقى المرة بعد المرة بأنماط بعينها من المواقف والشخوص التى لا تكاد تتغير فى نسيج تكوينها ، ولكن مقدرة الكاتب الخارقة تخلقها فى كل مرة خلقا جديدا ، يكاد أن يكون جديدا ، وإنما أشخاص هذا العالم أنماط . . . هم نماذج رئيسية كبرى ، أو هم بؤرات تتركز فيها إلى درجة التوهج والاشعاع الحاد تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة بحدس صادق نفاذ من صميم حياتنا المصرية أولا ، ثم من جوهر تشكيلاتنا النفسية الإنسانية . . . وإنما هى فى اعتقادى شأنها فى كل الأعمال الفنية الصادقة مستقطرات صافية مركزة من جوهر الإنسان الموضوع فى بيئته الحيوية والنفسية والاجتماعية والكونية معا . ولعل فى ذلك التفسير الأخير لترددها فى الرواية وظهورها المرة بعد المرة فى عالم هذا الكاتب . وتختلف أسماؤها وتتغير ظروفها وتتباين الأحداث المحيطة بها ، ولكنها فى جميعها أنماط رئيسية ثابتة ، من الأنماط الإنسانية الكبرى ، تتفتح فيها كل مرة بروح جديدة .

وأول هذه الشخصيات شخصية الأب الحكيم السيد القادر النافذ الإرادة ، أصل العائلة وربها ، الرجل القوى الممتاز بخصائص الرجولة ، يجمع فى وقت معا بين صرامة الضمير والقيم المثلى وضراوة الشهوات التى تفيض بها تيارات النفس الخفية ، يضم بين « الأنا العليا » ، و الـ « هو » فى اصطلاح الفرويديين ، ولا شك أن فيه كل ملامح الرب كما عرفته كل أقوام البدائيين . هذه شخصية تتجاوز كل مدارات الواقع ، وتنفذ بنا على الفور إلى أرض الميثولوجيا والأساطير ، وهى الشخصية التى لا تخطئها فى أعمال نجيب محفوظ . السيد أحمد

(١) ادوار الخراط فى مقال « عالم نجيب محفوظ » . مجلة عدد يناير ١٩٦٣

عبد الجواد فى الثلاثية ، و « الجبلاوى » فى أولاد حارتنا ، وجهان اثنان لكيان واحد » .

وهذه الشخصية التى يرى الناقد أنها تخرج عن عالم الواقع إلى عالم الميثولوجيا ودنيا الاساطير ليست فى حقيقة الأمر كذلك إذا ما رجعنا إلى الجيل الماضى فى الاوساط الشعبية أو فى الريف المصرى فإنا نجدها نمطا بارزا وواضحا ، وخاصة بين أوساط الناس ، ومراتهم ، وهى شخصية اشتركت فى تكوينها أجيال من العقائد والتقاليد بعضها عربى ، وبعضها الآخر مصرى قـــديم والبعض الثالث انسانى مشترك أرسبته الأزمان فى وجدان محافظ متزمت .

ونجد شخصية التاجر متكررة ، وتتمثل فيها الصفات التى أشرنا اليها ، وهى أنسب لتمثلها من شخصية الموظف ، لذلك تكررت فى صورة « السيد سليم علوان » فى زقاق المدق ، وهو تاجر ثرى صاحب وكالة تجارية ، ويمتاز بالفحولة ، وحبه للنساء ، ويزيد الكاتب فى قسمات هذه الشخصية فيظهرها من جديد فى صورة السيد أحمد عبد الجواد بطـــل بين القصرين ، التاجر صاحب الوكالة التجارية بالحزاوى ، وهو صلب فى بيته كسليم علوان إلا أن صلابته تأخذ طابعا مميزا يصبح به علما بين شخصيات قصصه جميعا ثم نراه كصاحبه محبا للنساء ، ونرى فيه فحولة ترى تأكيد نفسها بعلاقاته بالنساء مع العوالم ، ولا يستثنى من تقع فى طريقه وتستسلم لرجولته من غيرهن .

وهو أبدا الرجل المسموع الكلمة فى الحى ذو المكانة بين الناس ، يجيئونه ليحل مشكلاتهم ، فهو رجل « له حظه الموفور من المهابة والاحترام ، ولكنه شخصية محبوبة قبل كل شىء ، محبوبة لظرفها قبل أى من سجاياها الحميدة الكثيرة ، فلا الناس يعرفون السيد الذى يقيم فى بيته ، ولا أهل البيت يعرفون السيد الذى يعيش بين الناس » .

« وقد استسلم لتيار حياته الزاخر مستغرقا فيه بكليته فلم ير من نفسه الا صورته المنعكسة على سطح التيار ، ثم لم يتراخ توثبه للحياة مع تقدم العمر لأنه بلغ

الخامسة والأربعين ، ولم يزل يتمتع بحيوية فياضة مشبوبة لا يتأثر بها إلا الشاب اليافع ، لذلك جمعت حياته بين شتى المتناقضات التى تراوح بين العبادة والفساد ، وحازت جميعا رضاه على تناقضها دون أن يدعم هذا التناقض سند من فلسفة ذاتيه أو تدبير مما يصطنع الناس من ألوان الرياء ، ولكنه كان يصدر فى سلوكه عن طبيعة خاصة بقلب طيب وسريرة نقية وإخلاص فى كل ما يفعل ، فلم تعصف بصدره عواصف الحيرة ، وبات قرير العين ، وكان ايمانه عميقا . أجل كان ايمانا موروثا لا دخل للاجتهاد فيه . . . .

. . . بهذا الايمان الخصب النقى أقبل يؤدى فرائض الله جميعا من صلاة وصيام وزكاة ، وحج ، ويسر وسرور ، إلى سريرة صافية وقلب عامر بحب الناس ، ونفس تسخو بالمروءة والنجدة جعلت منه صديقا عزيزا يستبق الناس إلى الرى من منهله العذب » .

وهكذا استقر قلب أحمد عبد الجواد ، بهذه المجموعة من الخلال ، ولم يشعر بالتناقض ، ونستطيع أن نتمثل فيه نمط « المصرى » بصفة عامة . فهو نموذج للمواطن المصرى صادق التعبير عن خصاله وطباعه وعقائده وعن طيبته وايمانه وصدقه ورجولته وصرامته وعناده وقت الجد ، وعن حبه واخلاصه ووفائه وظرفه وروحه العذبة التى عرف بها بين أبناء الشعوب العربية والشعوب التى اتصلت بمصر من قريب أو بعيد . وهو كذلك شبيه به فى أنه لا ينسى نصيبه من الدنيا ومن اللهو والمرح ، ولكنه يجعل لهذا الجانب من حياته أوقاتا غير أوقات جده . ويجعله شيئا خاصا به لا يرى أن يطلع الناس عليه ، فهو بينه وبين نفسه فحسب وبين أخلص خلصائه من بعد .

ويتساءل الأب جومييه عن المكانة الحقيقية للاسلام فى حياة هذا الرجل الذى لا يخلف وقتا واحدا من أوقات الصلوات الخمس اليومية ، ويصحب أولاده فى أبهة كاملة وسمت إلى المسجد لصلاة الجمعة ، ولا تكاد تكف شفتاه فى صحوة عن ذكر الله . إن أحمد عبد الجواد كما رسمه المؤلف مؤمن بوحدانية الله ، وبانه

غفور رحيم ، ولكن هذا الإيمان بوحدانية الله الذى يحتقه على كال لتشيعه لمذهب دارون لا يرعوى عن الاستبداد بسبب ذلك الايمان ، بل هو يرى فى الاستبداد صفة ملازمة للرجولة ، أما شهواته الحسية فهى فى نظره أمور طبيعية كالرغبة فى الطعام والشراب .

وأحمد عبد الجواد يعلم، وفى قرارة نفسه، أنه لا يسير بما يرضى الله، فعندما يسمع الخطيب فى المسجد يدعو إلى التوبة والصلاح فإنه على حد قول المؤلف « لم يكن السيد على شدة اتقائه يكف عن الدعاء الباطنى » .

وإذا ما انتقلنا إلى شخصية أخرى من شخصياته المكررة وقفنا على تلك الشخصية التى تمثل الانحلال الأخلاقى والاجتماعى كما يصورها محجوب عبد العليم فى « القاهرة الجديدة » ، وحسن كامل على فى « بداية ونهاية » ثم تبلغ ذروتها فى ياسين فى « بين القصرين » .

وتتمثل فى هذه الشخصية ملامح الفرد اللامنتمى واللامبالى ، والذى يقول « طظ » لكل شىء ، للتقاليد والدين والأخلاق ، فنجد محجوب عبدالدايم لا يمانع فى أن يلعب دور الزوج الصورى ، وهو أقرب إلى دور حسن فى لا مبالاته ويزيد عليه حسن شدة ارتباطه بالأرض وبغرائزه السفلى ، برغباته وشهواته ، وإن كان هذا الخلق يتجسم تماما فى ياسين بين القصرين ، فيصبح عبدا لرغباته وشهواته ، وثورا هائجا لا يبالى فى سبيل شهوته بشىء .

ولعلنا نتساءل ما هو هدف نجيب من وراء ابرازه لهذه الشخصيات فى قصصه أهو نمط نادر أم هو واقعى فى المجتمع ؟ ، ونصل إلى نتيجة واضحة هى أن المؤلف مرة أخرى لا يغرب فى تحديد ملامح هذا النمط كما لم يغرب فى تحديد ملامح النمط السابق ، لأنه يمثل أفرادا فى المجتمع المصرى ، فى تلك الفترة من الزمن التى غاب فيها اليأس على النفوس ، فظهرت اتجاهات اللامبالاة ، واللا انتماء ، وكان أن وجد بعض الأفراد فى هذا السلوك تنفيسا عن التوتر النفسى ، وتجاوبا طبيعيا مع الغرائز دون حد أو كبت . وهكذا وجدنا ياسين أخا فهمى وكالا

الجادين ، اللذين لم يصلا مع جدهما إلى شيء مما كانا يؤملان ، وكأنهما يطلبان شيئا بعيد المنال كالقمر أو الشمس تخيل لهما ولا يحصلان منها على طائل ، أما هو فمرتبط بالأرض ، أمه الأرض ، يرتوى من رحيقها ويتمرغ فى ترابها .

وياسين مع ذلك شخص محبوب خفيف الظل ، عطوف على أخوته رغم أنانيته ، يسهم فى حياتهم المشتركة ، ويشيع فيهم روح الفكاهة ، ويهتم بالادب بقراءة الشعر القديم ، حتى أنه دفع بكمال إلى تيار الأدب . فهو صورة محببة ، أراد لها المؤلف أن لاتكون منفرة مكروهة مع ما تمثله من حيوانية وإباحية ، وخروج عن الذوق العام خروجا صارخا بعض الأحيان ، حتى لكأننا نظن أن الكاتب إنما جاء بياسين فى مقابلة أحمد عبد الجواد ، فيكون ياسين صادقا مع نفسه ومع غرائزه وطبيعته ، بينما لايستطيع أحمد عبد الجواد ذلك للحدود المحكمة التى تحوطه بها العقائد والتقاليد .

• ترى ريشة المؤلف تبدع تخطيط ملامح هذه الشخصية فى رشاقة ودلالة بالغتين ، فيصوره لنا متتبعا السيدات والفتيات فى الشوارع ، ولاسيما ذوات الأرداف ممن يثرن فى نفسه دائما الرغبات العارمة ، وكان لايرى مانعا من أن يتصل بأى امرأة حتى الخادمات ، ولم يكف بالزواج عن نزواته لان من تزوجهن لم يستطعن أن يشبعن فيه هذه الحيوانية ، لأنه لم يتعود أن يشبع من صنف واحد من الطعام ، ، ويظهر أنه كان لابد له من زوجة من طراز زنوبة ذات الماضى الحافل كى تفهم سلوك رجل مثله ، وصفته يوما بأنه كالثور الطلق السراح فى حظيرة من الأبقار .

ونحاول أن نتتبع ماضى هذه الشخصية فنجد أن الكاتب حاول أن يلق هنا وهناك تفسيرات مقتضبة لسلوكها ، ترجع إلى عوامل الوراثة ، وإلى الظروف الإجتماعية المحيطة به ، والظروف العائلية والنشأة الأولى التى نشأها ، وأضطربت فيها طفولته بعد طلاق أمه ، وأستهتار تلك الأم ، وأهمالها له لإنشغالها برغباتها الخاصة مع رجال الحى .

ويجد الشخصيات الأخرى التى أشرنا إليها والتى تمثل هـذا الأنحلال أو اللامبالاة فمحجوب فى القاهرة الجديدة لايحاول أن يتخذ موقفا إيجابيا فى الحياة أثناء طلبه بالجامعة ولا أثناء تخرجه منها، بل يستغرق حياته كلها البحث عن الوظيفة وينتهى به البحث عن الوظيفة إلى أن يكون قوادا(١).

وحسنين فى بداية ونهاية نموذج حاد الملامح لنمط آخر، يرى فيه أنيس (١) « النموذج البشرى الذى يتحرك فى إطار هذه الطبقة الإجتماعية، ويحمل فى قلبه كل أوهامها وفرديتها، وعلى كتفه كل أوزارها وتناقضاتها، وهـو فى نهـاية القصة يلجأ إلى التخلص من هذه التناقضات بحل فردى نموذجى عند كل فرد من البورجوازية الصغيرة، يبحث عن حل لمأساته، معزولا عن جذوره الشعبية الأصيلة، هذا الحل هو أن ينتحر ».

والنمط الرابع من شخصياته هو الشاب المثقف صاحب القيم، ونراه فى « على طه » فى القاهرة الجديدة، وحسين فى بداية ونهاية، وأحمد عاكف فى خان الخليلى، و « كمال » فى قصر الشوق. وينشق هـذا النمط إلى نموذجين حادين فى شخصيتى أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت.

ويمثل هذا النوع الرابع عامة الشباب المثقف فى مصر فترة بين الحربين العالميتين، الشباب الجاد الباحث عن المثل، والباحث لبلده عن حياة كريمة، والمتردد بين المبادىء والمذاهب والعقائد الفكرية، باحثا بينها عن حل لمشكلات بلده الثقافية والفكرية والإجتماعية. وقد بدأ هذا النمط مترددا فى أعماله الأولى حائرا لايستقر على شىء، تجذبه التيارات الحديثة، وأضواء المدنية الغربية فيهرول إليها فلا يلبث أن يجد نفسه مغلولا إلى مجموعة من العقائد، والتقاليد تشده إلى أرضه وبيئته وتفكيره ونفسيته، فلا تمكنه من الانطلاق وراء تلك الأفكار الغربية، وهو فى الوقت نفسه لايستطيع الرجوع إلى حاله الأول فيسعد بالجهالة كما سعد

(١) فى الثقافة المصرية ص ١٥٨

الجيل السابق ، ويغمض عينيه كالنعامة فى موكب الزمن والعجلة تسير .

ويأتى الحل الذى اهتدى إليه هذا الشباب المثقف فى مصر فى صورة أنشقاق حاد ، عود إلى أقصى اليمين والتمسك بالتراث والسلف واعتبار هذا خير حل لمشكلة المجتمع المصرى ، وبعضه الآخر اندفاع إلى أقصى اليسار والخروج تماما عن نطاق السلفية وعن الكيان المصرى والذوبان فى الكيان الدولى والاعتماد على الشيوعية الغربية كأسلم حل لتلك المشكلات .

وعند هذا تقف بنا السكرية ، ولانعدل عن الحق إذا قلنا إن نجيب محفوظ كان أميل إلى الحل الثانى .

وإذا كان لشخصيات قصصى أن تضم بعض ملامح من نفسه فان هذا النمط الأخير ضم كثيراً من ملامح نجيب محفوظ الفكرية والنفسية . يقول أحد زملائه[1] :

« وقد رأينا نجيب محفوظ فى أكثر من شخصية فى الرواية (قصر الشوق)، رأيناه فى البطل الرئيسى كمال ، ورأيناه فى الكاتب القصصى رياض قلدس ، ورأيناه فى ابن أخته أحمد إبراهيم شوكت ، ففى كمال وضع حيرته كلها ، وفى رياض قلدس ، وضع نزعته الفنية ، وفى أحمد إبراهيم شوكت وضع نزعته الثورية التى لم تكن حتى كتابة الرواية إلا مجرد خطوط غامضة أطلقها على هذه الشخصية حتى تتضح معالمها .

وفى نهاية الثلاثية كانت أزمة الشك عند كمال ، الذى استولى على جوهر شخصية نجيب محفوظ . وقد بلغت ذروتها وآذنت بالانتهاء ، ونعى كمال شخصيته القديمة إذ بدأ يتجه نحو أحمد شوكت ، ويردد كلماته الأخيرة التى ألقاها إليه فى المعتقل :

— إنى أؤمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت

---

(١) أحمد عباس صالح فى مقال له بالجمهورية .

أعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم مادمت قد أعتقدت أنها باطل ، إذ النكوص عن ذلك خيانة .

وهكذا يبدو كمال طرازا لشباب المصريين من جيل ما بين الثورتين ثورة ١٩١٩ وسنة ١٩٥٢ . وهو جيل قلق حائر موزع الهوى متصدع الشخصية ، ضائع بين القديم والحديث مشتت الفكر والوجدان بين المثل والقيم . بين العلم الروحى المتوارث ، والعلم المادى الوافد مع حضارة الغرب بين الثقافة العربية الاسلامية التى أنتهت إلى هذا الجيل يابسة جامدة جافة العود ، والثقافة الغربية المتفتحة والتى تزخر بكل معانى الانطلاق الذهنى والتطور العلمى والعملى فى ميادين الحياة المختلفة ويقول جومييه : « ثم جلا لنا الأستاذ نجيب محفوظ عن طريق كمال أغراء الحياة الغربية وسحرها لدى أهل مصر الباقين على القديم ، وسحر الأفكار الفلسفية الجديدة التى أستهوت هذا العضو الناشيء من أعضاء تلك الأسرة المحافظة » .

وبعض شباب المصريين لم يقف موقف كمال الحائر القلق ، ونعنى شباب الطبقة المترفة الغنية أو الارستقراطية التركية ، أو التى تمت إلى أصل تركى أو أجنبى بسبب ، فقد قبلت هذه الطبقة الحضارة الغربية فى بساطة ويسر ، ولكن هذه الطبقة لاتعبر فى أصالة فى طبيعة الشعب المصرى ، ولا تحرص على الشخصية العربية الاسلامية ، ولا على الخصائص الأصيلة التى تكون الشخصية المصرية ، لأنها فى الحقيقة تعيش على هامش الحياة المصرية .

وهكذا نجد الحيرة والقلق يؤرقان كمال ، أما حسين شداد صديقه الغنى فقد نفض يده من الهموم جميعا ومن معه ممن على شاكلته و غرق فى التفرنج ، وأقبل على الحياة الغربية بكليتها وتفصيلها .

ويصور لنا الكاتب فى براعة صدام الفكر الحديث مع الثقافة والفكر التقليدى الموروث فى ذلك الحوار بين السيد أحمد عبد الجواد وكمال حول مقال « داروين وأصل الأنسان » . يقول نجيب محفوظ .

« حدقه الرجل بنظرة متحفزة ، هذا ما يدعونه بالعلم الآن ؟ ألا لعنة الله على

العلم والعلماء . ماذا تقول هذه النظرية ؟ ، لقد لفت نظرى عبارات غريبة تقول إن الانسان سلالة حيوانية أو شيئا من هذا القبيل ، أحق هذا ؟ . ثم يقول وقد علا صوته وهو يتساءل فى انزعاج .

— وآدم أبو البشر الذى خلقه الله من طين ونفخ فيه من روحه، ماذا تقول عنه هذه النظرية العلمية ؟ .

وكذلك عبر عن حياة كمال أمام هذا الشد والجذب بين تقاليد الفكر العربى الإسلامى وتحديات الفكر الغربى فقال : « طالما طرح كمال هذا السؤال على نفسه، لم يكن دون أبيه انزعاجا ، ولم يغمض له جفن حتى الصباح ، وتقلب فى الفراش متسائلا عن آدم والخالق والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشرا ، القرآن إما أن يكون حقا كله أو لا يكون قرآنا ، إنك تحمل على لأنك لم تدر بعذابى ، لا لو لم أكن قد أعتقدت العذاب وألفته لأذكرنى الموت تلك الليلة. وقال بصوت خافت»

— دارون صاحب هذه النظرية لم يتكلم عن سيدنا آدم .

وهتف الرجل غاضبا :

— لقد كفر دارون ووقع فى حبائل الشيطان ، وإذا كان أصل الانسان قردا أو أى حيوان آخر فلم يكن آدم أبا للبشر . هذا هو الكفر بعينه . هذا هو الاجتراء الوقح على مقام الله وجلاله ، إنى أعرف أقباطا ويهودا فى الصاغة وكلهم يؤمنون بآدم . كل الأديان تؤمن بآدم فمن أى ملة دارون هذا ، إنه كافر ، وكلامه كفر ، ونقل كلامه أستهتار » .

تلك النماذج الرئيسية لشخصياته الرئيسية فى الرجال فى الثلاثية ، أما شخصياته النسائية فمنها يتضح أن الكاتب لايزال يرى فى المرأة عنصر الضعف الأنثوى ، وأنها أم قبل كل شىء وأنها بهذه الصفة تكرس حياتها للظفر بزوج وأنجاب أطفال فيما إذا كانت مستوية ، أو قد تجمل همها أن تصطاد رجلا إذا أنحرفت بها عن الزواج سبل الحياة .

وهو حين يصدر عن ذلك المفهوم للمرأة أنما يعبر عن وجدان مجتمعه الذى

كانت تعيش فيه المرأة إلى عهد قريب حبيسة بيتها سلبية حقوقها، على هامش الحياة العامة، اقتناعا بفهم خاطىء لمعنى الحجاب فى الدين ورضوخا لتقاليد توارثها المجتمع المصرى عن بعض المجتمعات الإسلامية الأخرى كالتركية وغيرها من فرض ذلك الحجاب بتلك الصورة المزرية بالمرأة. والمرأة فى عالم نجيب سلبية غالبا، تعيش لغيرها، فهى ربة بيت مثالية كأمينة فى بين القصرين، زوجة مسلوبة الارادة «طوع»، وتمثل أقصى التطرف ناحية التقاليد والعقائد، وتقف فى الطرف الآخر المقابل نادية شداد وسميرة ابنة العامل وزوجة أحمد شوكت. وبين هذين الطرفين تتقلب نماذجه النسوية الأخرى نفيسة فى بداية ونهاية، وخديجة وعائشة.

والمرأة التى انحرف بها طريق الحياة، أو المرأة العابثة اللعوب، نموذج متكرر فى قصصه من «سامية» فى القاهرة الجديدة إلى «نور» فى اللص والكلاب. وتشمل نفيسة فى بداية ونهاية، وزنوبة فى بين القصرين والسكرية، و«حميدة» فى زقاق المدق.

وقد أحسن تصوير النموذجين بما يحدد دوره فى كل قصة، فالنموذج الأول تمثله أمينة فى صورة مقاربة فى مثاليتها للنموذج الذى يصوره أحمد عبد الجواد، فذاك الزوج على جبروته يقابل هذه الزوجة فى خنوعها واستسلامها لأمره، خاضعة لسلطانه تتمسح به وتتمنى رضاه كالقطة الأليفة لاترى فى دنياها شيئا آخر غيره وغير أولاده وبيته. وقد فرض عليها الحجاب وارتضته استسلاما أو اقتناعا، وهى راضية بعيشها كيفت نفسها عليه، لم تثر ولم تتذمر ... «وربع قرن من الزمان خلا وهى حبيسة هذا البيت، فلا تفارقه إلا مرات متباعدات لزيارة أمها بالخرنفش، وعند كل زيارة يصحبها السيد فى حنطور، لأنه كان لايحتمل أن تقع عين على حرمه سواء وحدها أو بصحبته.

وأمينة مثال للأم والزوجة معا فى دماثة أخلاقها وحنانها وخوفها على أولادها ورعايتها لمصالحهم ومصالح أبيهم، ويكاد ينسينا تركيز المؤلف على

عرض هذه الخلال جالها الذى لاتتحدث عنه القصة إلا قليلا ، فهى فى اخلاصها ذاك صادقة ، وترفع يديها دائما للسماء داعية :

«اللهم أسالك الرعاية لسيدى وأبنائى ، وأمى وياسين والناس جميعا مسلمين ونصارى حتى الانجليز ياربى وأن تخرجهم من ديارنا إكراما لفهمى الذى لايحبهم».

وهى تقية ورعة ، وازعها الدينى متفتح لاينغلق ، وهى هدف طيع للتقاليد والعقائد القديمة تفرخ فى نفسها وترتع ، فهى تؤمن بالعفاريت وتخافهم ، وهى فى تقواها يقترن لديها الخوف من العفاريت والجن بالولاء لسيدنا الحسين ، وقد ترسل خادمتها الوفية لتستشير عرافا عسى يخبرها بقرب زواج ابنتها خديجة . وهى تساعد ابنها الصغير كمال فى استظهار سور القرآن ، وتستفيد من ذلك لتعميق معلوماتها الدينية . ويصورهما لنا الكاتب عاكفين على سورة الجن ذات مساء[١] .

وقد ورثت بعض خلالها تلك عن بيئتها وتربيتها الاولى ، فهى ابنة شيخ من العلماء ورجال الدين ، فرض عليها الحجاب وتزوجت صغيرة ، ولم تتعلم سوى القراءة والكتابة وبعض سور القرآن .

أما خديجة وعائشة ابنتا أمينة فهما صورتان تقتربان أو تبتعدان عنها بعض الشىء ، ولكنهما تحتفظان بالسمات الرئيسية ، سمات ربة البيت ، والزوجة والانثى .

وخديجة وعائشة فتاتان تافهتا الشخصية كغيرهما من بنات عصرهما . نالتا قليلا من العلم ثم حجبتا بالمنزل فى إنتظار الزوج المرتقب ، وعاشتا منذ هذه المرحلة المبكرة لصباهما إلى أن تم نضجهما وتفتحت أنوثتهما ، ولا أمل لهما فى شىء من الدنيا غير الزوج الذى يطرق الباب فيأخذهما إلى عالمه الجديد بيت الزوجية .

وهذان النموذجان قريبان من شخصية سنية فى « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . وخديجة كبراهما شديدة التعلق بعمل المنزل ، وأقل حسنا وجمالا من

---

(١) بين القصرين ٥٩ .

عائشة ، ذات أنف طويل ، على ماذكرنا من وصف المؤلف لها ، تغار من أختها لجمالها ، وأقبال الحظ والخطاب عليها .

أما عائشة فجميلة مفتونة بجمالها حباها الله حسنا وطبعا رقيقا ، يشغلها حسنها بالوقوف أمام المرآة ساعات طويلة ، ولا تهتم بأعمال البيت ، وتعيبها فى نظر أترابها نحافتها ، وتحاول أمها تسمينها وتظل عائشة الفتاة السطحية التفكير قليلة الاهتمام بشئون المنزل حتى يتاح لها الزواج بشخص لا هم له إلا المزاج والكأس والطرب والغناء ، ووجد عند عائشة أستعدادا لهذا فأقاما دنياهما الخاصة التى تختلف عن دنيا خديجة وزوجها وأولادها . وقد حرصت أن تكون أما كأمينة تقوم على تربية أبنائها وتنشئتهم كأحسن ما تكون التربية والتنشئة ، فكان لها ما أرادت .

وإذا ما أنتقلنا من هذا النموذج السوى للمرأة إلى النموذج الآخر ، إلى المرأة اللعوب التى تتاجر بالحب والجنس ، وأن اختلف الغرض فى كل شخصية تلعب هذا الدور فى قصصه ، فهو فى فتاة القاهرة الجديدة مجرد تجارة جسد ليس فيها أرضاء ما أو طموح ما سوى الحصول على المال للأسرة الفقيرة لحاجتها إليه حتى تعيش ، أما عند نفيسة فيختلف الغرض بعض الاختلاف ، فقد أضطرت أضطرارا إلى بيع الجسد ولكن تحت عوامل نفسية كامنة فيها ، فتمتهن جسدها ولا تكتفى ببيعه ومذلته للشهوة ، وكل ذلك أدتها إليه عقدة الدمامة التى كانت تحسها فى أعماقها مع ما وهبته من جسد فائر أنثوى . أما تجارة الجسد عند حميدة فوسيلة لا غاية ، ليست وسيلة لكسب المال فحسب ، بل وسيلة إلى حياة جديدة غير حياة الزقاق التى ألفتها وتمنت من أعماقها أن تغيرها ، وأن تجد طريقها يوما إلى القاهرة الجديدة ، المليئة بالأضواء والحياة ، والبهجة واللهو ، تنعم فيها بجمال الحياة ونعيمها من ملبس ومسكن ومأكل .

وهناك نساء محترفات يتردد ذكرهن هنا وهناك ، وأشهر نموذجين لهما زنوبة العوادة فى بين القصرين ، ونور فتاة الليل فى « اللص والكلاب » .

وتختلف نور عن زنوبة وغيرها ، فلم تعد نفسها ميتة ، ولم تعد مجرد امرأة ساقطة تعرض سلعتها وتغلى فى الثمن ، إنما هى إنسانة تحب ، ولها قلب يخفق ، ولها عاطفة رقيقة لم يضيعها العهر ولا طول امتهان الهوى الرخيص .

وتغير هـــذا النموذج فى المرأة اللعوب المنحرفة ، كتغير النموذج فى المرأة السوية ، يدل على تغير طرأ على نظرة نجيب محفوظ للمرأة فى مجتمعه .

ونجد عالم نجيب محفوظ الآدمى عالما حافلا غريبا حاشدا بنماذج أخرى كثيرة متعددة ومتنوعة وإن تشابهت فى سماتها أحيانا كغيرها من شخصياته الرئيسية ، فهذه الشخصيات الثانوية تجمع مسوخا وصورا كاريكاتورية لأنماط من البشر تدعو للتأمل والاهتمام . يقول محمد نجم .

« ونجيب محفوظ يعنى بشخصياته الثانوية عناية عظيمة ، ويقدمها لنا جذابة مقبوله دائما ، شأنه فى ذلك شأن ديكنز ، وقارئه ينسى الكثير عن الشخصيات الكبيرة ، ولكنه لا ينسى بحال شخصيات زيطة استاذ الشاذين أو صانع العاهات ، وحسنية الفرانة ، والست سنية عفيفى ، والمعلم كرشة وعلى صبرى مطرب شارع كلوت بك ... » (١)

ولا يكتفى فى رسمه لشخصياته بمجرد رسم الظاهر ، والسلوك ، بل يعطى الملامح النفسية الباطنة أيضا ، ويعطى أبعادها ، ثم يحركها فى القصة بدقة وعناية حسب الخطوط التى رسمها لها . وقد يبدو فى هذا موضوعيا ، بمعنى أنه لايتدخل فى حظوظ شخصياته ، أو فى آرائها وأقوالها ، بحيث يبدو وكأنه يقحم نفسه عليها اقحاما ، ولهذا لا نلاحظ ما قد نجده عند بعض كتاب القصة من انفصام فى شخصيات قصصهم ، لبعد ما بين معالمهم وما يفعلونه أو ينطقون به ، بحيث أن تتصرف الشخصيات أو تتكلم بما لا يتفق ومستواها الفكرى ، وبحيث يبـــدو بوضوح أن الكلام كلام المؤلف نفسه والرأى رأيه .

ولكن نجيب يتدخل فى حظوظ شخصياته بطريقة أخرى فيحمل عليها ويقسو

(١) فن القصة ص ١٠٢

قسوة شديدة أحيانا حتى يرهقها عنتا ، ويكبدها فوق طاقتها ، أو فوق ما يتكبد الإنسان العادى نظيرها فى الحياة الواقعية .

وهو مغرم بتعذيب شخوصه ، أو باختتام حياتهم بفجيعة ، ولعل ذلك ناتج من طابع المأساة عامة والذى يخيم بظلاله على قصصه جميعا . يقول نجم « ونجيب محفوظ يقسو على شخصياته ويرهقها بالمظالم ، ويلهب ظهرها دائما بسوطه ، وذلك كى يبين أثر المجتمع القاسى عليها ، وعدوان الطبقات بعضها على بعض ... بل كثيرا ما يقودها إلى الانتحار أو الانهزام التراجيدى من الحياة بسهولة » .

اتجاهه الفكرى والاجتماعى

ويرتبط اتجاهه الاجتماعى فى القصة بإبراز العوامل التى توجه المجتمع وتؤثر فيه سلبا وإيجابا. وأظهر هذه العوامل الوضع الاقتصادى ، والدين ، والتقاليد . ولنجيب موقف معين من الدين ومن التقاليد ، يظهر فى قصصه جميعا فى صور وظلال واضحة شديدة الوضوح ، أو خافية لا تبدو منها سوى خيالاتها الخافتة ولكنها تدل على الأصل .

ويبدو فى الظاهر مؤثرا العافية من ناحية الدين ، وإن كان ينظر إلى الأوضاع الدينية السائدة فى العصر نظرة عدم الرضا ، الذى قد يبلغ السخط والثورة عليها أحيانا ، فيرى فى بعض تلك الأوضاع مخدرا للناس . وملطفا من المأساة ، ومن الوضع المشين الذى وضع الناس فيه ، وساعد على الرضا به ما وقر فى مفهومهم خطأ من إقرار الدين لهذا الوضع ، لأنه يدعو إلى القناعة والرضا ، والتوكل والتسليم ، وما إلى ذلك ، مما شاع فسادا ، أو ساعد على شيوعه طبقات السادة والحكام ، ومن كان من صالحهم أن يسود هذا الاعتقاد فى طبقات الشعب ليظل غافلا سليب القدرة على الثورة ، والتطور ، والتحرر . وقد يرى فى الدين أحيانا ملجأ يلجأ إليه الأفراد من عجز أو قصور ، أو قلة حظ فى الحياة ، أو لدفع شر أو جلب خير قريب ، وتارة يرى فيه البرقع يتخذه بعض المضللة ليخفوا تحته الآثام والشرور ، ولينفذوا من خلاله إلى البسطاء من الناس .

ولنتتبع هذا العنصر فى ثلاث من قصصه : زقاق المدق ، وبين القصرين ، واللص والكلاب . فنجده يختار ليمثل الدين مجموعة من الشخصيات التافهة ، الهامشية ، كالشيخ الدرويش أحد المجاذيب الذين يكثرون حول الأضرحة وفى المساجد يتاجرون باسم الدين ، ويرتزقون من النذور أو من الإحسان ، فيعيشون دائما متطفلين على موائد المجتمع ، ويدخلون على الناس مداخل شتى ، منها أنهم مقربون ، وأنهم من ذوى البركة والحظوة ، وأن دعواتهم مقبولة مستجابة ... الخ

ويمثله فى الزقاق كذلك شخصية أخرى أكثر اعتدالا هى شخصية السيد رضوان الحسينى ، فالدين يكسبه فى المجتمع احترام الناس ، ويجعله مسموع الكلمة بينهم ، وهو فى اعتداله واستقامته وحبه للخير يمثل المعنى الخير فى الدين ، ولكنه مع ذلك لا يبدو شخصية ايجابية فعالة .

وإذا ما عرضنا للقصة الثانية بين القصرين ، نرى موقفه من الدين أكثر وضوحا بل لعله جعل الدين يلعب دورا أساسيا فى حياة البطل السيد أحمد عبد الجواد وحياة أسرته ونبدأ بالسيد أحمد عبد الجواد فنلاحظ أن الدين يلعب عنده دور البرقع الذى يخفى وراءه وجهه الآخر ، وإن اضطر أن يكشف عن ذلك الوجه أمام الشيخ عبد الصمد الذى جاء يعاتبه على انحرافه ، وتبدو فى صلة أحمد عبد الجواد بالدين جبريته ، تلك التى جاءته بطريق الوراثة ، والوضع الاجتماعى ، أو هو متمثل فيه بالآية القرآنية (هذا ما وجدنا عليه آباءنا) .

ويظهر الدين ممثلا فى الشيخ عبد الصمد الذى يتخذ الدين حرفة يرتزق من ورائها ، ويأخذ على نصائحه ووعظه أجرا ، هو أرطال من السكر وأوقيات من الشاى ... أو ما ماثلها .

ويظهر رجل الدين مرة أخرى فى خطيب المسجد الذى يتخذ الأمامة والخطبة مهمة يؤديها كما يؤدى كل موظف وظيفة ولا يسأل بعد ذلك إن كان طابق بين قوله أو عمله أم لا .

ويلعب الدين دورا فى حياة أمينة ، فهو بالنسبة لها شىء لازم كالطعام

والشراب ، يجرى فى عروقها بجرى الدم وتقف منه موقف التسليم ، لا تسأل ولا تجادل ، فكل ما جاء به ، تؤمن به وكل ما نسب إليه كذلك مصدق لديها ، فهى مؤمنة إيمانا مطلقا . ويختلط الدين فى نفسها بالتقاليد ومجموعة من العقائد الفاسدة التى خلفتها عهود الضعف والظلام ، ويختلط كذلك بالخنوع والخضوع والرضا والقناعة والرضا ، والاعتقاد فى الاحجبة والجن والعفاريت .

وفى القصة الثالثة « اللص والكلاب » يلعب الدين دورا كاملا ممثلا فى الشيخ الجنيدى الزاهد القابع فى خلوته على حافة الصحراء ، أو على حافة الحياة بين المدينة الصاخبة . وتلك الصحراء مدينة الموت والعدم ويلعب الشيخ الجنيد دورا رمزيا فى القصة إلى جانب دوره الحقيقى فى حياة البطل . والشيخ الجنيدى شيخ طريقة من الطرق الصوفية ، أتباعه جماعات من الناس من الطبقات الفقيرة والعاملة يلجأون إليه بعد الفراغ من متاعبهم فى المدينة . فيجدون الراحة فى رحابه ، والطمأنينة . ويأتون معهم بكل ما يقدرون عليه للشيخ فى سبيل أن يبسط عليهم رضوانه وعطفه ، وهو مستعد دائما لأن يبسط هذا الرضوان والعطف ، ولا يسأل من التجأ إليه عما اجترم ، بل بابه مفتوح دائما وللجميع .

وقد بدا من نجيب فى الثلاثية موقف التسامح الدينى وعدم التعصب ، وربما رأى فى التعصب خطورة على وحدة الأمة المصرية التى ينبغى أن تواجه الصراع السياسى بصف متماسك يجمع الاقباط والمسلمين جنبا إلى جنبا ، كذلك رأى فى التعصب الدينى موقفا غير إنسانى إلى جانب أنه غير وطنى ، ويصور ذلك فى الحوار الذى أجراه بين كمال وزميله القبطى رياض .

فقد جاء عل لسان رياض :

— لا تؤاخذنى فقد عشت حتى الآن دون أن أصطدم بمشكلة العنصرية ، فمنذ البداية تقنعنى أمى أن أحب الجميع ، ثم شببت فى جو الثورة المطهر من شوائب التعصب ، فلم أعرف هذه المشاكل . ويرد عليه كمال قائلا :

— المرجو ألا تكون ثمة مشكلة على الاطلاق . يؤسفنى أن أصارحك بأننا

لنشأنا فى بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة ، لست متعصبا ، ولكن من يستهن بحق إنسان فى أقصى الارض لا فى بيته فقد استهان بحقوق الانسانية جميعا.

وبعد مرحلة الثلاثية ، وما فيها من مواقف تظهر قلقه الدينى فى صورة ما تعرض له الدين من ابتذال على أيدى بعض المتاجرين به ، أو المنافقين ، وما تبعها من صور مختلفة للدين ليست من طبيعة الدين فى شيء ، نحس بنجيب محفوظ يجدد البحث فى هذا الطريق، مرتادا من جديد طريق الجوابين المتسائلين فى أولاد حارتنا . ليرتاح إلى أساس فيه ، وليصل إلى شاطىء أمين يرقد عليه مطمئن القلب ، ولا شك أنه أهتدى بعد فى اللص والكلاب إلى أن الدين هو الواحة التى يلتى إليها الإنسان المكدود بارزائه وهمومه فيجد فيه رحابة واطمئنانا، فتسكن نفسه إلى حين .

وتطور اتجاهه السياسى وتقلب بتقلب الأحوال السياسية التى عاشتها مصر منذ ثورتها الشعبية سنة ١٩١٩ إلى ثورتها الشاملة سنة ١٩٥٢ ، وظهرت آثار هذا التغير السياسى فيما ألف من القصص على مدى عشرين عاما .

وإذا ما اعتبرنا نجيب محفوظ من أبناء جيل فترة ما بين الحربين العالميتين ، أمكن لنا أن نتفهم أساسا لهذا التغير والقلق السياسى ، كما تصورنا قلقه الدينى ، ففى مطالع صباه الأول عاصر تعلق المصريين بزعامة سعد زغلول ، ورجاءهم فيه وفى الوفد للتغيير والعمل على جلاء الانجليز عن مصر ، وبناء مجتمع متعادل القوى. ولكن ما لبثت آمال المصريين أن تزعزت بوفاة سعد وتقلب الأحزاب السياسية وتعارضها ، وتردى الأمة نتيجة ذلك فى فوضى سياسية عارمة لعبت فيها الأحزاب والانجليز والسراى أدوارا مخزية .

وقد صور نجيب موقفه على لسان بعض شخصياته ، وإن بدت روحه غير واضحة تماما . وحاول أحد أصدقائه من الكتاب (١) تجلية هذا الموقف فقال « وإنى أذكر أحاديث طويلة حادة بينه وبيننا نحن الشبان الجدد فى أول لقاء منذ خمسة

---

(١) أحمد عباس صالح فى الجمهورية عدد ١٩٦٠/٢/٢٠

عشر عاما ، كان إنسانا شاكا لا يكاد يقطع برأى فى شىء ؛ يحمل حجة إثباته وحجة نقضه فى آن واحد ، الوصول إلى الحقيقة لغز محير . وكان بالنسبة للوضع السياسى ساخطا سخطا سلبيا ، وفديا على طريقة بطل الثلاثية كمال أحمد عبد الجواد ، وفديا بالعاطفة . ساخطا على الوفد بعقله ، وفيما عدا ذلك لا تجد عنده عقيدة فكرية يؤمن بها ويتحمس لها .

ولعل هذا الموقف القلق الذى يتضح بالشك هو الذى وجهه إلى الحياد والموضوعية فى كتابته ، وهو حياد عسير من الصعب على الإنسان أن يلتزمه ، الا إذا كانت نفسه على فرط ما فيها من قلق وشك تعامل الأشياء والمواقف معاملة واحدة لا تمايز فيها ولا إيثار ، وهذا استمد منه أول وأهم عنصر فى واقعيته التى تساوت فيها الأضداد .

وإذا ما أردنا تتبع ذلك الخط السياسى والاجتماعى ووصفه قبيل ثورة ١٩٥٢ ، فإنما نصفه بأنه يتبع السخط على الأوضاع السياسية والاجتماعية التى تسود البلد ، والتى أدت إلى الانحطاط الذى سادها وشاع فى أرجائها ، وربما بدت فى أفق الحياة المصرية بعض التيارات السياسية الجديدة التى آمل المصريون على اختلاف فئاتهم فيها خيرا ، ممثلة فى الأخوان المسلمين ، والشيوعيين . وقد استهوت هاتان الفئتان عدداً من شباب المصريين ومثقفيهم وفق ميولهم وتكوينهم الفكرى والاجتماعى . وربما وقف نجيب كذلك من هاتين الفئتين موقف التردد ، لا الحسم فلم ينحز صراحة إلى أيهما وإن بدا لبعض النقاد أنه مال بفكره وعاطفته بعض الميل ناحية الشيوعيين ، كما جاء فى ختام السكرية . ولكننا لا نرى هذا الرأى واضحا ولا صريحا ، إنما لا نزال نرى فيه التردد فى الأمل بين الفئتين .

ولعل قيام ثورة ٥٢ كان دافعا له لأن يتخذ موقفا بينا ، وخاصة بعد أن تحددت اتجاهاتها الاشتراكية ، وقد أعلن عن ذلك بنفسه فى حديث أجراه معه أحد محررى مجلة آخر ساعة (١) ، إذ سأله سنة ١٩٥٧ عن آرائه السياسية ، فقال

---

(١) مجلة آخر ساعة ، عددها الصادر فى ٩/١٠/١٩٥٧

إنه مناهض للرجعية ، وإن المثل الأعلى الذى يقترحه على الجيل الحالى هو الاشتراكية ؟

ولكن إلى أى مدى حدد إيمانه بالاشتراكية فى قصصه ؟ ، وهل نطقت مؤلفاته بعد ١٩٧ بمفاهيم الاشتراكية ، أو ما يرجوه من التغيير فى المجتمع ؟ . لقد جاءت قصصه : أولاد حارتنا ، واللص والكلاب ، والسمان والخريف ، والطريق تحمل مفاهيم جديدة ، ومضامين جديدة للحياة تختلف عما سبقها من أعماله ، فهل كانت هذه المفاهيم تدعم الاتجاه الاشتراكى أم تكتفى بالثورة والتمرد ، والتبشير بضرورة التغيير وحتميته ؟. الحق إن هذه الأعمال لا تحدد الطريق؛ إنما هى تجوب وتكتشف وتبحث وتعانى فى البحث، ولا تستقر على موقف؛ مما دعا بعض النقاد إلى أن يأمل فى الأعمال المستقبلة لنجيب محفوظ طورا ثالثا يحدد فيه الطريق (١) .

(١) محمود أمين العالم فى مجلة الهلال عدد يوليو ١٩٦٥

طريقته الفنية

قد يكون من الصعوبة بمكان أن نقطع باتجاه فنى واحد محدود لنجيب محفوظ ولكنا لا نخطىء كثيرا إذا ما قلنا إنه اتخذ عدة اتجاهات فنية أثناء تطوره الفنى منذ بدأ يكتب قصصه الأولى . ونرى أن أهم معالم الاتجاه الفنى تتضح فى :

أولا — الاتجاه الواقعى المختلط بالرومانسية

ثانيا — الاتجاه الواقعى الطبيعى

ثالثا — الاتجاه الايحائى الرمزى

وعلى ذلك تكون الواقعية قد غلبت على نجيب محفوظ ، وإن تكن غير خالصة ، تبعا للمرحلة التى يكتب فيها، والتأثر بالجو العام الأدبى السائد أو بقراءاته الخاصة وتأثرها .

ولم يهتم نجيب محفوظ نفسه بأن يتبع خطا فنيا موحدا ، وإنما كان يختار من الاتجاهات الفنية ما يروقه فيكتب به . يقول: «هذه الأسماء لا تهمنى اطلاقا ، وأى إنسان يعرفنى بصدق من أكون يفيدنى ويفيد الأدب معا ، وأنا شخصيا لا أفاضل بين الأعمال تبعا للمدارس ، وإنما العمل الفنى ينقسم فى رأيى إلى جيد وردىء ، وسأجد النوعين فى كل مدرسة من هذه المدارس ... وفى مدى علمى واجتهادى - والله أعلم - أشعر أننى أقرب إلى الواقعية من أى شىء آخر » .

كذلك رأى كثير من الكتاب والنقاد الذين اهتموا بدراسة أدبه غلبة الواقعية عليه فى كتابته وخاصة إلى المرحلة التى انتهت بالثلاثية (١) . ويقول أحدهم : «.... ونجيب محفوظ يستطيع أن يعجب بألوان متعددة من الأساليب والمذاهب الفكرية والشخصيات ، وقلما رأيته يتعصب لرأى أو يهاجم رأيا .. ومن هذه

---

(١) راجع مقال ادوار الخراط عن « عالم نجيب محفوظ » بمجلة المجلة ومقال محمد جعفر « نجيب محفوظ الكاتب الذى آمن بالواقع والتاريخ » بجريدة الجمهورية عدد ١٠/١٢/١٩٦٢

الزاوية كون رأيا فى الأدب أو نظريته فى الأدب ، وهى نظرية شديدة التسامح، تعقد مع كل المدارس الأدبية معاهدة صلح ، وهو متحمس لهذه النظرية ، حتى إنه أول ما يقابلك يقول : أسألنى عن معنى الأدب فى ذهنى ، فإذا سألته انطلق يقول : الأدب كله واقعى ، وإذا كان هناك اختلاف بين أدب زمن وزمن آخر فيرجع لاختلاف اللغة الفنية فقط ، فالذى يتغير هو اللغة أو النظرة إلى الواقع أما الأدب فهو دائما يرجع لحقائق فى واقع الإنسان سواء كفرد أو كمجتمع ، فالأدب الإغريقى على هذا النحو واقعى ، كل ما هناك أنه كان يتطلب لغة عقلية تناسب الذين يخاطبهم ، فالناس أيام الاغريق كانوا يعتقدون بالآلهة ، والقضاء والقدر ، ولذلك أصبح لأدبهم الطابع الأسطورى ، ولكنه مع ذلك أدب واقعى لأنه يستند إلى الحقائق الإنسانية المعروفة فى هذا العصر » .

ويسأله الكاتب :

— يعنى أنت لا تفرق بين الواقع والنظرة إلى الواقع أو الأسلوب العقلى كما تقول .

فيجيب — لا يمكن أن تعزل الواقع عن النظرة إليه . فكيف أعرف الواقع إلا عن طريق نظرى إليه ؟ . وكلما كانت وسائلى فى تعرف هذا الواقع قليلة كانت معرفتى بالواقع قليلة كذلك ، لكن ما عرفته عن طريق هذا النظر هو الحقيقة الواحدة بالنسبة لى .

— على هذا .. هل تستطيع القول بأن الأدب الرومانسى واقعى ؟ .

— نعم ففى عصر ازدهار الإحساس بالفردية يتغلب الخيال والعاطفة واللغة الفنية هنا يجب ألا تخلو من العاطفة ، وهذا ما نسميه بالرومانسية ، ثم فى عصر سيادة العلم مثلا تسود الملاحظة الدقيقة والمنطق والتجربة العلمية ، ولهذا ظهرت الواقعية التى نعرفها اليوم .

إنما كل هذه المدارس واقعية لأنها تعالج حقائق فى واقع الإنسان . وأضرب مثلا من الأدب المعاصر بتوفيق الحكيم ، فعودة الروح ، وأهل الكهف قصتان

مختلفتان فى الظاهر ، عودة الروح يقال إنها من الأدب الواقعى ، وأهل الكهف يقال إنها من أدب البرج العاجى ، ولكنى أعتبرها الجزء الثالث من عودة الروح وأفسر لك ذلك . عودة الروح الأبطال فيها واقعهم ثورة ونهوض وتفاؤل،وفى ختامها ينسون مشاكلهم الخاصة ويندمجون فى مبدأ عام ، وهذا كان واقع الثورة فى ١٩١٩، ولكن فى أهل الكهف تجد نفس الأبطال بعد أن تغير واقعهم، فالثورة التى كانت ناجحة بدأت تتشل فشعروا بالغربة نحو واقعهم الجديد ، وهربوا منه وعادوا إلى الكهف . » (١)

وعلى ما فى هذا الحديث من الخلط بين مفاهيم المذاهب الادبية ،ولا ندرى إن كان من نجيب محفوظ أو من ناقله ، إلا أننا نتبين بوضوح أن نجيب محفوظ يحاول تحت وطأة الحاح النقاد فيما يبدو من أتهامه بالخلط بين المذاهب الفنية أو عدم التزام نهج واضح للواقعية حاول الدفاع عن طريقته بتلك الصورة التى يجمع فيها الاتجاهات الادبية كلها قديمها وحديثها فى واد .

ولا نهتم كثيرا لهذا الخلط قدر اهتمامنا بما قلناه من أن نجيب محفوظ جمع فى كتاباته ملامح من الاتجاهات الأدبية الغربية، إلا أنه بدا فيما سبق المرحلة الأخيرة — بعد الثلاثية — يغلب الواقعية .

الاتجاه الأول — « الواقعية المختلطة بالرومانسية »

ويظهر بوضوح فى مجموعة قصصه التاريخية التى بدأت بها حياته الفنية ، وهى « عبث الأقدار » ، « رادوبيس » و « كفاح طيبة » . وكان اتخاذه من التاريخ موضوعا ليضمنه انفعالاته ، ومواقفه من الحياة والمجتمع هو نفسه أثرا رومانسيا، وقد استغل الرومانسيون التاريخ استغلالا واضحا فى تعليق ما أرادوا تعليقه من الذكر ، وبث ما أرادوا بثه من المثل ، والهروب من الواقع إلى صفحاته واسترواح الحياة الماضية يخلقونها من جديد ، ويلونونها بهمومهم ومواجدهم .

---

(١) مقال أحمد عباس صالح عن نجيب محفوظ بالجمهورية ٢٨/١٠/١٩٦٠

وكان نجيب محفوظ كذلك فى تلك القصص التاريخية ، كان يحس بوطأة واقعه الشديدة على نفسه ونفوس الناس من حوله ، ويكاد يرى الظلام مخيما لا يلمح بين أسدافه بصيصا يبشر بأمل . ولا جرم أن يؤمن بسطوة القدر . والمكتوب ، ولعبه بمصائر الناس ، وأن ينظر إلى الخلق وكأنهم الدمى بين يدى مصيرهم المحتوم.

وظل هـذا الأثر يراوده ويتعقبه فى كل ما كتب بعد ذلك ، ولكن على أختلاف فى الدرجة. وقد ظهر هذا الأثر فى المرحلة الثانية التى يحلو لبعض النقاد تسميتها بمرحلة الاتجاه الإجتماعى العصرى ، فقد ظهر على أشده فى «بداية ونهاية» (سنة ١٩٤٩) ، بل إن أحد النقاد(١) يرى أن هذا الأثر لازمه حتى أعماله الاخيرة، وعلى التحديد فى «اللص والكلاب».

وربما نعزو هـذه الرومانسية إلى نشأة الكاتب فى عصر غمرته الرومانسية ، وكان الادب كله تغلله غلالات الرومانسية من المنفلوطى إلى عبد الرحمن شكرى إلى المازنى ومحمود تيمور ، وكانت كتابات هؤلاء الادباء ، وما نقلوه من الآداب الغربية تدور فى الفلك نفسه. فضلا عن أن حالة مصر السياسية والإجتماعية كانت تدعو إلى السخط والتشاؤم المشوب بالحزن ، والرغبة الجامحة فى التغيير رغم ما يحيط بالجو من ظلام اليأس .

وربما كان الكاتب نفسه يحمل فى أعماقه بذور الرومانسية، لنشأته فى الطبقة المتوسطة التى ترعرعت فيها مفاهيم الرومانسية وأزدهرت .

ولكن هذا الأتجاه لم يطف على السطح فى أعمال نجيب التالية ، بل غلب عليه الأتجاه الواقعى الذى رحب به أسلوبا كما قال فى حديث له « عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى حاجة إلى هـذا الأسلوب ، فهى فى الأختيار فقط لقد أخترت الأسلوب الواقعى ، وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى فى هذا

(١) لويس عوض فى الأهرام ١٩٦٢/٣/١٦ وضمنه كتابه « دراسات فى الأدب والنقد »

الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي، وتدعو للأسلوب النفسي.

والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك»[١].

وقد بدأ من الواقعية أو اختارها كما يقول، ولكن على أية صورة كانت واقعيته؟. لقد بدأ نجيب حين اختار الواقعية أسلوبا واتجاها في تلمس الأرض لها فاختار قطاعات من الحياة، وعالجها بطريقة التسجيل والتصوير والسرد وتقديم التفاصيل الدقيقة، وكان من الدقة في ذلك بمكان، حتى إن بعض قصصه الاجتماعية أعتبر تسجيلا وتاريخا للقاهرة القديمة في الجيل الماضي. ويصف لنا طه حسين قصة بين القصرين فيقول «والقصة اجتماعية بأدق معاني هذه الكلمة لأنها تصور بيئة مصرية معينة في عصر بعينه من عصور هذا القرن، تصور بيئة رجالها من التجار المترمتين في الأحياء القديمة من القاهرة وفي أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها، ونساؤها من المحصنات الغافلات المحجبات، اللائي لم يبلغن التطور الحديث بعد، فلبثن محتفظات بعادات القرن الماضي في البيئات المصرية الخالصة، وشباب مختلفون يمتازون بما يمتاز به الشباب في أي عصر من عصور الانتقال»[٢].

وإذا كان بعض النقاد قد اتهم نجيب محفوظ بأنه في واقعيته تسجيلي، وأنه لا يختار مما في الواقع أو يلامسه من تجارب اختيار الفنان الأصيل، فإن بعضهم الآخر قد ذكر أنه يخطيء من الناس من يدرجونه على الحافة بين الاتجاهين الطبيعي والواقعي، بدليل بعض ملاحظات في بنائه الفني كاستخدامه لعامل الوراثة «فما يأخذه من الوراثة لا يدع منها عاملا حاسما في التطور وما يجتمع إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به الواقع طبق الأصل، وإنما يضفي عليه دلالات خاصة في حاجة إلى التأني والتأمل»[٣].

---

(١) من حديث أجراه معه أحمد عباس صالح على صفحات الجمهورية بتاريخ ١٩٦٠/١٠/٢٨

(٢) من أدبنا المعاصر للدكتور طه حسين ص ٨٠

(٣) أزمة الجنس في القصة العربية لغالي شكري ص ١٨

ودافع أنصاره بأن هذه الاتهامات التى توجه إلى واقعيته فيما يتصل بالتسجيل والسطحية وأسلوب السرد ليست على تلك الصورة التى جسمها معارضوه ، بل الحق إنه يختار . يقول غالى شكرى :

« إنما هو يتخير قطاعا إنسانيا يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة ومتشابكة، ويحاول أن يستكشف كيانها المعقد المتشابك ، ويضطره ذلك لأن يعبأ بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به إلى مفهوم عام للمجتمع والإنسان »(١)

ولنجيب محفوظ رأيه الذى عبر به عن مفهومه فى الاختيار ، فقد سأله محرر « الجمهورية » عن الشروط التى يجب توفرها فى الكاتب الحديث لكى يحسن الرؤية ويعبر تعبيرا صادقا عن عصره فقال : الجواب بديهى . أن يفهم عصره .

— وكيف يفهم عصره ؟ .

— بكافة الوسائل المعترف بها ، يعنى يضيف إلى التجربة الشخصية المنهج العلمى إلى جانب الإلهام والإحساس الشخصى طبعا ، فقديما كان الفنان يعتمد على إلهامه وحده ، ورؤيته هنا تشبه الرؤية العادية ، أى يكتفى بمجرد النظر بعينه، أما الآن وفى عصر المجهر والتليسكوب ، فنحن نرى أشياء ما كنا لنراها قبل ذلك، ولهذا يجب أن يعتمد الفنان الحديث على المنهج العلمى .

— معنى ذلك أن الكاتب لابد أن يكون موضوعيا وهو يكتب ، أى لا يتحزب لفكرة معينة تأتى ويخضع لاحساس معين .

— سأضرب لك مثلا بقصة بداية ونهاية، ففكرة هذه القصة جاءت بسبب مجموعة من الناس كنت أبغضهم هم أبطال القصة ، عرفتهم فى صباى ، وكانوا مجردين من الحياء ، ويستولون على مصروفى مستغلين بؤسهم أو يحتالون على بشتى الطرق لادفع لهم ثمن تذكرة الترام، كنت أعلم أنهم يستغلون عاطفتى للاستحواذ على

(١) غالى شكرى فى أزمة الجنس ص ١٨

وعلى مالى القليل ، ولذلك فكرت فى كتابة قصة كوميدية أسخر منهم، وأكشف عن روحهم الاستغلالية التى تبرر نفسها بالفقر ، ولكن عندما بدأت الكتابة ، أعملت عقلى ، وبدأت أنظر إليهم بأكثر من زاوية وكانت النتيجة كتبت مأساة . ومعنى هذا أن النظرة الموضوعية تقضى حتى على الميول الشخصية »[١].

ويريد نجيب هنا أن يقول إن واقعيته لا تقوم على السرد ، ولا على حكاية ما شاهد أو ما جرب أو وقف عليه حكاية مطابقة ، أى منقولة نقلا حرفيـــا كالصورة الفوتوغرافية عن الطبيعة ، والحياة ، بل هو يحكى بتصرف أو يختار، وأنه يقف اختياره موقفا موضوعيا، يعمل بالعقل ، ويطبق مقاييس العلم والتجربة العلمية وينتفع بالمعارف الانسانية والطبيعية التى توصل إليها الإنسان حتى عصره، وأنه يخضع بناء الرواية وتسلسل أحداثها لمقتضيات العلم إلى جانب مقتضيات الفن .

وربما ارتأى نجيب محفوظ أن كل المذاهب الفنية فى الحقيقة تنتهى إلى الواقعية فهو مقتنع فيما بينـــه وبين نفسه أنه واقعى مهمـا بدا فى كتاباته من سمات . ويؤمن أحد من لاحظ هذا فيه على قوله فيقول : « ونجيب محفوظ يستطيع أن يعجب بألوان متعددة من الأساليب والمذاهب الفكرية والشخصيات ، وقلما رأيته يتعصب لرأى أو يهاجم رأيا . ومن هذه الزاوية كون رأيه فى الأدب أو نظريته فى الأدب ، وهى نظرية شديدة التسامح ، تعقد مع كل المدارس الأدبية معاهدة صلح ، وهو متحمس لهذه النظرية ، حتى انه أول ما يقابلك يقول لك اسألنى عن معنى الأدب فى ذهنى ، فاذا سألته انطلق يقول الأدب كله واقعى . وإذا كان هناك اختلاف فى آداب زمن وآداب زمن اخر فيرجع لاختلاف اللغة العقلية فقط ، فالذى يختلف هو اللغة أو النظرة إلى الواقع ، أما الأدب فهو دائما يرجع إلى حقائق فى واقع الإنسان ، سواء كفرد أو كمجتمع . فالأدب الاغريق على هذا النحو واقعى . كل ما هناك أنه يتطلب لغة عقلية تتناسب والذين يخاطبهم،

(١) الجمهورية عدد ٢٨/١٠/١٩٦٠

فالناس أيام الأغريق كانوا يعتقدون بالآلهة والقضاء والقدر ، ولذلك أصبح لأدبهم الطابع الأسطورى ، ولكنه مع ذلك أدب واقعى ، لأنه يستند إلى الحقائق الإنسانية المعروفة فى هذا العصر » (١)

وأما ملامح هذه الواقعية عنده فسمات اتفق النقاد عليها وهى : طريقته فى السرد، وتقديم التفاصيل المعبرة التى تساعد على رسم الجو الفنى ،وسوق الحوار فى انسياب متسق ، وايراد اللمحة التى تضىء أو تثير الضحك .

ويرى مندور أن الكاتب الواقعى على هذا التقدير هو « الذى يتخير من الناس ومن الأشياء ما له قيمة انسانية أو فنية خاصة ، وهو لا يجمع البوما متناثرا أو مفككا، بل يلتقط قسمات تتجمع لتكون كلا متجانسا ، أو ليضىء بعضها بحيث يتمخض موضوعه عن إيضاح غامض أو كشف مجهول أو خلق معدوم أصدق دلالة من واقع الحياة ذاتها ، لأنه لباب تلك الحياة ، وجوهرها ، وبذلك تخلو القصة من التفكك ، وتصبح وحدة عضوية قائمة على الاختيار الواعى الدقيق » (٢) .

ويرى ثالث أنه « انما يتخير قطاعا إنسانيا يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة ومتشابكة ويحاول أن يستكشف لكيانها المعقد المتشابك معنى أو دلالة ، ويضطره ذلك إلى أن يعنى بكثير من التفاصيل الدقيقة ،وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به إلى مفهوم عام للمجتمع أو الإنسان . وهكذا يخطىء الكثيرون ممن يدرجون على الحاقه بين الاتجاهين الطبيعى والواقعى ، مثل نجيب سرور (فى مجلة الثقافة الوطنية البيروتية) ، فما يأخذه من الوراثة لا يدع منها عاملا حاسما فى التطور ، وما يجتمع إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به الواقع طبق الأصل ، وإنما يضفى عليه دلالات خاصة فى حاجة إلى التأنى والتأمل .

وأشتهرت بعض قصصه بأنها تؤرخ لمراحل مختلفة من حياتنا الاجتماعية .

---

(١) محمد جعفر فى مقال بعنوان « نجيب محفوظ الكاتب الذى آمن بالواقع والتاريخ » جريدة الجمهورية ١٠/١٢/١٩٦٢

(٢) الدكتور محمد مندور فى « قضايا أدبية » ص ٤٠ وهو فى هذا يأخذ برأى تشارلتن فى القصة راجع فنون الأدب .

والحق أن كل عمل فنى يعتبر مؤرخا لعصر صاحبه ، غير أن الملاحظة العميقة فى أدب نجيب أنه لم يقصد مقدما أن يؤرخ لمرحلة ما بقدر ما يريد أن يؤكد فكرة بين جوانحه ، لا تنفصل عن تجربة ذاتية تجد لها متنفسا إذا تجسدت فى قطاع إنسانى أو مرحلة زمنية » (١)

تلك آراء من يرون فى كتابات نجيب محفوظ الواقعية وخاصة فى مرحلتين من تطور فنه القصصى. وليس كل النقاد على هذا الرأى ، على إختلاف فى فهم لمعنى الواقعية كما رأينا ، بل ليس كل نقاده ممن يرونه واقعيا ، إذ يذهب أحدهم مثلا إلى القول بأنه ليس كاتباً واقعيا على الاطلاق، وحجته فى ذلك أن الرجل يقدم نماذج بشرية فريدة قد لا يسهل العثور عليها فى الواقع فهى أقرب إلى الرومانسية فى تقديم هذه النماذج المثالية وفى تصويرها النمطى ، وإن كان يشبه إلى حد بعيد إميل زولا فى مذهبه الطبيعى .

ورآه لويس عوض كلاسيكيا فى بنــائه الفنى ، وأحيانا أخرى ميالا إلى الرومانسية حتى مرحلة متأخرة من كتابته ، فى اللص والكلاب (٢) .

ويذهب هذا الاختلاف حول اتجاه نجيب محفوظ بين المذاهب الفنية من أقصى الكلاسيكية إلى الواقعية أو الطبيعية مارا بالرومانسية يذهب به إلى القول بأنه لا يمكن وضع فن هذا الكاتب فى قالب مجرد جامد من القوالب الفنيـة التى تعارف عليها النقاد فى العصور الحديثة ، ففى ذلك عند أحد النقاد — اجحاف بالكاتب الكبير « فما لا شك فيه أن نجيب محفوظ كاتب واقعى، وهذا لا يمنعه — ما دامت المقتضيات الفنية تتطلب ذلك — ، من أن يستخدم أكثر من أسلوب فنى فى الوصول إلى التعبير الذى يريد ، والصورة الفنية التى يهدف إليها . ويرى الناقد أن واقعيته « من النوع الراقى — كذا — لأنه يحرص كل الحرص على أن يقدم صورة تفصيلية متساوية لكل من الواقع المادى والواقع النفسى مع ما يتطلبه هذا من قدرة فنية خارقة ، وتملك لزمام الصنعة » (٣) .

---

(١) راجع « أزمة الجنس فى القصة العربية » ص ١٨

(٢) مقال بالأهرام ١٩٦٢/٣/١٦

(٣) الجمهورية عدد ١٩٦٢/١٢/١٠

ومن الملاحظ بصفة عامة أن نجيب محفوظ تطور فى فن كتابة القصة وتنقل به تطوره فى أدوار تحكمها ثلاث مراحل واضحة ، بدأها بالكلاسيكية المشوبة بروح الرومانتيكية فى قصصه التاريخى فى المرحلة الاولى من حياته وكان يروض الكتابة القصصيه وزاده آنذاك من القصص الغربى الكلاسيكى ؛ إن طبيعة تلك المرحلة من كتابته كانت ربما تستوجب هذا الاتجاه ، من حيث القدرة الفنية ، وهو لا يزال فى أول الطريق . والحكاية هى الصورة الطبيعية الجارية للقصة ، وأسلوب السرد هو أقرب الاساليب وأبسطها .

ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية وهى مرحلة الواقعية المشوبة بالرومانسية ، فنجيب محفوظ ربما كان رومانسيا بطبيعته وتكوينه ومزاجه ، فالرومانسية تجرى معه فى كل ما يكتب . وهى تكشف عن نفسها حتى فى أخريات كتاباته .

وفى المرحلة الثالثة والأخيرة حين يتحرر من الواقعية التقليدية إلى لون جديد من الكتابة يحاول فيه أن يأخذ ببعض الاساليب المتطورة فى الكتابة القصصية ، يتجه به أحيانا إلى الرمز ، وبناء أشكال جديدة متطورة يعتمد فيها التكنيك المستحدث عند بعض كتاب القصة الغربيين الذين تجاوزوا مرحلة الشكل التقليدى فى القصة الواقعية .

ومن هنا يتضح أن نجيب محفوظ لم يلتزم فى الحقيقة مذهبا واحداً حتى فى المراحل التى يمكن أن يقال إن اتجاها بعينه غلب عليه ، لم يلتزم حدود ذلك الاتجاه أو المذهب ، فقد أخذ من كل ما يوافقه ، ويوافق موضوعه والمرحلة التى يكتب فيها .

بنـــــــاؤه

لاشك أن نجيب محفوظ يعتبر من أكثر كتاب القصة العربية أهتماما ببناء قصته بناء هندسيا متكاملا، وهو يعمل لكل قصة تخطيطا قبل بدء الكتابة، ويختلف هذا التخطيط والبناء ويتفاوت باختلاف قصصه . ولكنه يعتمد على عناصر أساسية. منها أن يرسم الملامح والحدود العامة لكل شخصياته ثم الخطوط التي ينبغي أن يسير فيها وفق الملامح العامة لها بحيث لاتتعداها ، ومن هنا جاء أتهامه بأنه يجعل منها أنماطا . ومن شخصياته نماذج أوصوراً محددة المعالم، في حدود ذلك التخطيط تتحرك. فهي قد تبدو متحررة متعارضة الألوان والسمات، ويبدو هو وكأنه محايد في موقفه منها، لايتدخل في تكوينها ومزاجها ، وإن بدت متعارضة تمام التعارض مخالفة لاتجاهه أو مذهبه ، وهناك مع ذلك خيوط خفية تنبع من مزاج واحد وتتحرك وفقا له .

ويعتمد كذلك في تحريك الأحداث والسير بها إلى الأزمة أو العقدة على عناصر، منها القوانين الإجتماعية ، والقيم السائدة التي تحرك الناس وتدفع بهم من حيث يدرون أو لا يدرون إلى مصائرهم. وهو بأعتباره صاحب مزاج فلسفي ، لايؤمن بالغيبيات كمسببات وحدها للأحداث أو مسيرات للأفراد والجماعات، بل هناك قوانين وأسباب ومسببات أخر.

ومع ذلك فهو لايهمل القدر عاملا من عوامل الحث لأنه يعمل في الحياة ويؤمن به الناس وخاصة في البيئة المصرية التي صورها، وأكثر المصريين قدريون، يسلمون للقدر ، ويؤمنون بأن ماكتب على الجبين لابد وأن تراه العين .

ويشترك في إيمانه بعنصر القدر وتحريكه للأحداث مع كثيرين غيره من كتاب المصريين وإن كان أعتماده عليه كما قلت أقل بكثير .

ويحدثنا أدوار الخياط عن العنصرين في عالمه فيراهما في أولى قصصه التاريخية، ففي رواية « عبث الأقدار » التي أستلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة (كتبها

سنة ١٩٣٩) نرى القدر المكتوب والنافذ الكلمة ، أو بالأحرى قصة الإنسان الذى يتحدى الجبرية المفروضة عليه ، وهى القوة العليا المطلقة الكلية التى تحدد فى النهاية مسار حياته .

وتتصل القدرية فى أعماله بالمصادفة والمفاجأة من حيث لايحسب أنسان ولايتوقع حدوث القضاء . وبالقضاء أو قوعه تنقلب الأحداث ، أو تتحول مساراتها تحولا أساسيا .

ويصاحب عنصر القدر عنصر الزمن وحتميته ، ونرى ذلك بوضوح فى ثلاثيته ،إذ الزمن أو التطور شبه الحتمى يعمل عمله فيقتلع كثيرا من التقاليد التى كانت تبدو راسية ، ويقوض صروحا كان يظن بها الرسوخ والشموخ .

ويقول نجيب محفوظ فى حديث له لمجلة آخر ساعة « إن بطل بين القصرين هو الزمن ، فكل شىء فى بين القصرين وقصر الشوق والسكرية يتغير بحكم الزمن »(١)

ومن عناصر القدر والزمن وحتمية التاريخ وصراع الإنسان فى الحياة ضدها تنتج المأساة عنده وتستمد عناصرها ، فهذا القدر يتدخل بصورة غريبة فى حادثة مقتل فهمى المفاجىء مثلا برصاص الأنجليز فى مظاهرة سلمية ، بينما يعمل فى عناد سعيد مهران بطل اللص والكلاب على أن يقلب حياته ، ويحول من أتجاهه ، فبعد أن يكون مطارداً الزوجة وصديقه الذى خانه معها يصبح هو مطاردا من البوليس والعدالة والمجتمع .

وصراع شخوصه مع الزمن بين فى شخصية أحمد عبد الجواد والأنماط الشبيهة فى قصصه الأخرى ، فهو يتمسك بتلابيب الشباب ، ولايعترف بالسن ، ولكن يغلبه فيصرعه آخر الأمر داء أكبر .

وظلال المأساة الإنسانية تبدو فى بعض قصصه قاتمة غاصة بالفواجع ، ونراه يقسو عليهم مع القدر ويرهقهم عنتا . ويتكىء على أبناء طبقته الوسطى ، فكل منها يلقى ضروبا من العذاب فى سعيه للخروج عن حدودها أو قيودها أو قيمها

(١) آخر ساعة عدد ٩/١٠/١٩٥٧

الإجتماعية التى تؤمن بها . وربما كان الثمن فادحا يكلف الحياة، كعشرات من أبطاله الذين لقوا حتفهم ، أو يكلف الضياع وهو ضرب آخر من الموت ، ويكون ضياع الشرف ببيع الجسد فى سوق الهوى عند بعض بطلاته ، أو بيع الفكر فى سوق النفاق ، وبيع الكرامة فى سوق الزلفى والوصول .

ويمكن الاتجاه لهذا أن يكون واقعيا متشائما ، لا واقعيا متفائلا ، فالتشاؤم والنظرة السوداء تطبع أعماله قبيل الثورة وبعدها ، وربما بدت فى خلال هذا التشاؤم خفقات أمل ، لكن السواد يغمها ويخنقها .

يقول لويس عوض فى نقد « اللص والكلاب » : « فهل رأيت تشاؤما أكثر من هذا التشاؤم الذى تفصح عنه قصة اللص والكلاب؟ أنا ما رأيت تشاؤما أكثر من هذا التشاؤم إلا قصص دستويفسكى وبلزاك ، ولا تتكبر على نجيب محفوظ صحبته لدسويفسكى وبلزاك فهو أخ لهما صغير مهما أختلف عنهما فى منهج فنه وفى صورة فنه »(١)

---

(١) الأهرام ١٩٦٢/٣/١٦

أشهر قصصه

زقاق المدق :

ونبدأ الحديث بزقاق المدق والثلاثية . وزقاق المدق كاخططها المؤلف عرض لقطاع من قطاعات المجتمع فى ذلك الحى الشعبى « الحسين » من أحياء القاهرة الاسلامية .

وهى قصة وإن بدت فى لونها العام عرضا واقعيا لقطاع من الحياة فى القاهرة . فإنها صورة حية جميلة بتفصيلاتها وتناغم أحداثها وتحرك شخصياتها . وقد لا تبدو فيها حبكة محكمة النسج ملتحمة الخيوط ، لكنها حية بشخصياتها وحوارها وإيقاعها الذى تحس نبضه بالقراءة والمعايشة لإبطالها فى أفراحهم وأتراحهم .

وقد يبدأ هذا النبض بطيئا هادئا أول القصة لكنه لايلبث أن يزداد وتزداد دقات قلب القارىء . واستطاع نجيب محفوظ فى هذه القصة أن يكسب قلب القارىء وعقله ، بل ربما كان امتلاكه لقلبه ومشاعره أكثر من امتلاكه لعقله .

وقد يختلف ذلك بعض الاختلاف عن الموقف فى قصصه التالية فى المرحلة الثالثة . بل وفى الثلاثية نفسها ، وهى من هذه المرحلة ، لكنها أتم بناءا وأكثر أحكاما من الناحية الفنية ، أو حرفية الصناعة .

وزقاق المدق هى التى قدمت نجيب محفوظ إلى الناس[1] ، وهى قصة حياة أهل الزقاق فى مرحلة من الزمن أيام الحرب العالمية الثانية ، ويقدم فيها مجموعة عجيبة من المخلوقات التى تعيش على هامش الحياة والمجتمع . أو قل الذين طحنتهم عجلة الحياة وقسوة الأوضاع الإجتماعية والإقتصادية فحولتهم إلى نفايات بشرية تعيش حياة غريبة مليئة بالانحرافات والشذوذ « .. وفى هذه القصة الفريدة مافيها من أختلاط عناصر الخير بالشر ، فيها من الناس زيطه ، وبوشى ، وكرشة وحسين ، وحميدة زهرة الزقاق البرية ، وأم حميده ، وكلها عناصر يعمل فيها الشر ويتسلل من خلالها للمجتمع الإنسانى فى صور مختلفة وألوان عديدة .

(١) أصدرها المؤلف سنة ١٩٤٧ راجع مقالا عنها بجريدة الجمهورية ١٩٦٢/١٢/١

وأما عناصر الخيرفيه فممثلة فى السيد رضوان الحسينى ، وعباس الحلو ، وعم كامل بائع البسبوسة . وإلى جانب هذه "عناصر الإيجابية فى الشر والخير هناك عناصر سلبيه لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء كالشيخ درويش .

وتصور القصة تاريخا إجتماعيا لمرحلة خطيرة فى حياة مصر الإجتماعية هى مرحلة الحرب العالمية الثانية ، حيث تختلط القيم الوافدة بالقيم القديمة ، وحيث تتحدى أحداث الحرب ومايتمخض عنها من تحولات خطيرة فى العالم المجتمع المصرى ، الذى كان يشرف على مرحلة من التحول شيئا فشيئا من حياة العصور الوسطى إلى الحياة العصرية .

وكان شيوع السلبية يسود طبقات كثيرة ، لما كان يقع تحته الناس من أرهاق كبير ، كما كانت هناك فى نفوس بعض الشباب رغبات محتدمة تتطلع لتغيير الأوضاع الإجتماعية والسياسية وتعمل لها بفدائية وتجرد .

وتناول هذه المرحلة من زاوية أخرى قصاص مصرى آخر من جيل سابق على جيل نجيب محفوظ وأعنى محمود تيمور فى قصته المصابيح الزرق . يصور فيها كذلك كيف تمتهن المرأة الفقيرة وتقدم نفسها لعساكر الانجليز لتعيش وتعول أبناءها .

وقد تذكر شخصيات نجيب العربية فى هذا الزقاق بشخصيات ديكنز الشاذة فى أوليفر تويست مثلا ، فأنت ترى هنا زيطة معلم الشحاذين يتصف ببعض ملامح البخيل فى أوليفر تويست .

والمسرح الذى تدور فيه الشخوص نموذج من الشارع المصرى فى الأحياء الشعبية ، فيه القهوة البلدية ، والبيت الشعبى ، وصالون الحلاقة ، والفرن ، والوكالة التجارية أو الدكان الكبير .

ويبحث بعض النقاد عن مضمون لهذه القصة أوغاية ، فيرون فيها نفثة مصدور من الحال التى بلغتها مصر آنذاك من الامتهان والمذلة حتى أنها سلمت نفسها أو

أسلمها أهلها مجبرة للانجليز والحلفاء ، تماما كما أسلمت حميدة فتاة الزقاق نفسها لمصيرها بين يدى عساكر الانجليز فى أحد مواخير القاهرة .

ويرى محمود كامل أن نجيب محفوظ فى هذه القصة أستمرار للقاص المصرى فى الجيل السابق محمود طاهر لاشين ، فقد كان يتميز كما يقول بالوصف الدقيق الملون الصادق للحارة المصرية ، وهى الميزات الأساسية عند نجيب محفوظ(١).

(١) فى مقال له عن القصة بجريدة الجمهورية .

الثلاثيـــة

«تعتبر قمة أعماله قبل الثورة ، وهي التي خلدت أسمه وأذاعت من قدرته الفنية ، وخلدته كاتبا قصصيا من الطراز الاول ، وربما كان أروعها القسم الاول أو القصة الاولى منها وهي « بين القصرين » .

وأستقبل النقاد هذه القصة أستقبالا حافلا نورد منه رأى طه حسين فيها إذ يقول : «(١) فقد أتيح له في هذه القصة البارعة نجاح ما أرى أنه أتيح لمثله منذ أخذ المصريون ينشئون القصص في أول هذا القرن » . ويعلل ذلك بقوله « . . لأنه أتاح للقصة أن تبلغ من الإتقان والروعة ومن العمق والدقة ، ومن التأثير الذى يشبه السحر ما لم يتحه لها كاتب مصرى قبله » .

ويقول « والقصة إجتماعية بأدق معانى هذه الكلمة ، لأنها تصور بيئة مصرية معينة في عصر بعينه من عصور هذا القرن ، تصور بيئة رجالها من التجار المترفين في الأحياء القديمـــة من القاهرة ، وفى أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها . ونساؤها من المحصنات الغافلات المحجبات اللائي لم يبلغهن التطور الحديث بعد ، فلبثن محتفظات بعادات القرن الماضى في البيئات المصرية الخالصة . وشبابها مختلفون ، يمتازون بما يمتاز به الشباب في عصر من عصور الانتقال ، منهم الجاد الذى لم يدركه خمود ولا خمول ، فهو طامح إلى أن يتعلم ويبلغ من التعليم أرقى ما كان يتاح للشباب في ذلك العصر ، ومنهم الكسول الذى لا يتجاوز الشهادة الابتدائية ويقتنع بعمل كتابى في مدرسة النحاسين . وصبيتها من هؤلاء الذين عرفناهم أول القرن في تلك الأحياء القديمة في القاهرة يختلفون إلى المدارس كارهين لها حرصا مع ذلك عليها ، ويعيشون في الطريق بينها وبين الدار .. وتتألف عقولهم الناشئة من هذه الأحاديث المختلطة المتناقضة التى يسمعون بعضها من معلميهم في المدرسة ويسمعون بعضها الآخر من أماتهم إذا راحوا إلى الدور ، ويؤلفون من هذه المتناقضات مزاجا لا هو بالجديد الخالص ، ولا هو بالقديم الخالص ، وإنما هو شيء بين ذلك يعجب

---

(١) من أدبنا المعاصر ص ٨٠

وبروق . وبناتها محجبات غافلات لايتحرجن مع ذلك من أختلاس النظر بين حين وحين من ثقوب المشربيات إلى ما يجرى فى الشارع ومن يمر فيه من الشباب».

ويمضى طه حسين فى تحليل جوها الإجتماعى ، وإبراز براعة الكاتب فى رسم صوره فى دقة وأخلاص ، كما ينبه إلى اكتمال بنائها ووحدتها القصصية .

وكذلك يفعل جوميبه فى دراسته الشيقة للثلاثية .

وتناولها كثيرون من نقادنا المعاصرين أمثال مندور وأحمد عباس صالح ولويس عوض ويوسف الشارونى بالدراسة والتحليل مبدين وجهات نظرهم فى جوانبها وعناصرها المختلفة

والقصة تدور فى بيت قاهرى تسكنه أسرة من البرجوازية الصغيرة ، ربها من تجار الخزاوى بحى الحسين بالقاهرة ، ويعرض الكاتب لحياة الأسرة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٤٤ فى ثلاثة أجيال متعاقبة فى ثلاثة أماكن متقاربة ، الجيل الأول فى بين القصرين حيث منزل الأسرة الأول ، وحيث يقيم ربها السيد أحمد عبد الجواد ، وزوجته أمينة وأبناؤه وبناته : ياسين وفهمى وكمال وخديجة وعائشة .

ثم الجيل الثانى فى قصر الشوق حيث منزل ياسين وفيها يعرض للجيل الثانى من أبناء الأسرة بعد أن أقام كل واحد من الأبناء فى بيت وحده بعيدا عن بيت الأسرة الكبير ، وأصبحت لكل منهم شخصيته المستقلة . وتركز قصر الشوق على ياسين وكمال ، وينسحب أحمد عبد الجواد من مسرح الأحداث إلى دور ثانوى حيث يشكو الضعف والمرض وينتهى به الأمر إلى الموت .

وتمضى دورة الحياة فى الأسرة حتى الجيل الثالث فيعرض له فى السكرية ، وتدور أحداثها فى منزل خديجة وزوجها وولديها أحمد وعبد المنعم ويخرج من المسرح الجيل السابق ياسين وكمال وخديجة وعائشة لتسلط الأضواء على الأحفاد أو الجيل الجديد الناشىء المتطلع والذى يمثل عند الكاتب الأمل ، وفيه تصطرع القيم والتقاليد والأفكار التى سيتمخض عنها مستقبل الحياة الجديدة فى مصر . التى كانت تعانى المخاض فى مرحلة من أحرج مراحل تاريخها المعاصر .

وهكذا يمكن أن تكون الفكرة الأولية للثلاثية « الحياة تسير » رغم كل شيء والحياة والزمن كفيلان بتغيير كل شيء حتى التقاليد والعادات الراسخه التى لم يستطع الأفراد معالجتها ووقفوا حيالها عاجزين أو حائرين مترددين كما وقف كمال . حتى أحمد عبد الجواد نفسه زعزعت من جبروته وطغيانه أمام أبنائه وسخر منه الزمن سخرية مرة فى لقاء له مع ياسين عند غانية كان الأب وأبنه على علاقة بها .

ويذعن أحمد عبد الجواد لسنة الحياة ويضطر للتسليم بما لم يكن يطيق مجرد الحديث فيه. وبينما نرى فى بين القصرين والسكرية موقف السيد أحمد عبد الجواد من كمال وثقافته وما يدرسه بالجامعة من علوم عقلية ولا يسمح له بمجرد الكلام فى التطور ولا الكتابة عنه ولا عن نظرية دارون نرى حفيده عبد المنعم يقتنع بالشيوعية مذهبا فى الفكر والحياة .

ويلعب فى القصة بأوتار عدة يحركها معا متسقة متجاوبة فيأتلف البشر مع الزمان والمكان وتعمل فيها التقاليد والدين والظروف الإجتماعية والإقتصادية والثقافية مع الجنس والغريزة جنبا إلى جنب .

والأحداث تجرى هينة لينة ، وتعمل بعض العوامل الوراثية والبيئية وفقا لمقولات العلم . ويعنى بالتفصيل فى تصوير البيئة المكانية، ويركز على الأشياء التى توحى بدلالات خاصة كوصفه للبيت الكبير وما يؤدى إليه من الأزقة، وخاصة الطريق الذى يسلكه كمال إلى المدرسة .

ويسيطر أحمد عبد الجواد بشخصيته الأبوية الطاغية على جو القصة، ويدور بقية الأبطال من أبنائه وغيرهم فى فلكه .

ويعرض المؤلف لحياة شخصياته الظاهرة كما يعرض لحياتهم الباطنة ، فإذا بعضهم – وخاصة جيل أحمد عبد الجواد وأصدقائه – يحى حياتين حياة جادة أمام الناس وأخرى لاهية عابثة بينه وبين نفسه . وإذا الجيل الجديد من أبنائه لا يرضى بهذه الحياة المزدوجة أو قل لم يشأ له المؤلف هذه الحياة المزدوجة .

وربما كان موقف أحمد عبد الجواد نفسه حلقة فى طريق التطور ، أو مرحلة الانتقال الإجتماعى التى يعيشها المجتمع المصرى منذ مطلع هذا القرن . وترى لمحات هذا التطور فيما أجراه المؤلف على لسان أحمد عبد الجواد وهو يحاور الشيخ عبد الصمد رجل الدين حول سلوكه الخاص واهتمامه بالنسوة الغانيات . وترى فى كلام السيد أحمد ثورة وتمردا على الموقف الذى ألزمه أياه المجتمع وخاصة فيما يتصل بقضاء رغباته فيقول إن والده كان مزواجا، يتزوج كثيرا ليقضى رغباته عن طريق الزواج والطلاق، عن هذا الحلال. أما هو فكان أكثر صراحة مع نفسه ، وإن لم يكن كذلك مع مجتمعه ، فانطلق يقضى رغباته مع النسوة يدفع لهن أجر ما يأخذ منهن من متعة ساعات . ولا تربطه بهن روابط وأعباء الزواج والأولاد .

ولكن المؤلف يريد لهذه الإزدواجية أن تنقضى أيضا كما أنقضى نظام الزواج المتعدد ونظام الجوارى والسرارى . وهكذا يتكىء نجيب محفوظ على هذا النموذج البشرى الذى كان يعيش ولا تزال أمثلة منه فى مجتمعنا المصرى ليحطم فيه هذا المعنى .

وتشاء قوانين الوراثة كما شاءت سنة التطور أن تفصم هذه الشخصية الثنائية إلى شقيها فيتمثل الشق العابث صريحا فى ياسين ، ويظهر الشق الجاد فى فهمى وكمال على أختلاف بينهما فى الدرجة .

وأراد لنموذج أحمد عبد الجواد الذكاء والفهم فى حدود عمله ، وأن وقف فى طريق العلم ولكنه لا يرفضه ، إنما لا يعتد به وخاصة العلم الأوربى، وهو وطنى يشارك فى حركة الوطن ولا يقف موقفا سلبيا ، وإن عز عليه موت أبنه برصاص الانجليز .

ويرث ياسين منه جانب العبث ويتسم بسلبية ولا مبالاة . مع روح فكاهة وبادرة ظرف ودعابة تسيره غرائزه، ويدير للأمور ظهره، ولا يهتم إلا بشهواته قد تصدر منه عبارات تكشف عن واقعية مرة ، وكأنه يعيش ليومه ولا يفكر فى غده ولنفسه ولا يفكر فى غيره .

وفهمى شهاب يضىء ثم ينطفىء ، وعنصر إيجابى فعال مثالى ، ربما كان فى مثاليته أكثر مما ينبغى ، أو أكثر مما تقتضيه ظروف الحياة من حوله ، ولهذا لم يعش ، واغتاله الموت فى اندفاعة من اندفاعاته ، فى مظاهرة وطنية ضد الانجليز .

وتجتمع السلبية والإيجابية مع سمات رومانسية واضحة فى كمال . والحق إن شخصية كمال فى الثلاثية شخصية تدعو إلى النظر ، فكثير من النقاد يرون فيها ملامح من نجيب محفوظ نفسه وهو نموذج الشباب جيل ما بين الحربين ، جيل نجيب محفوظ نفسه ، الذى تلقى العلم فى الجامعة ومصر حديثة عهد بها وبعلمها الحديث ، فتراه حين يتخرج يقف متحيرا قلقا بين ما تلقاه فى الجامعة من علم وما يعيش هو بين ظهرانيه من مفاهيم وقيم قد تتناقض مع ما تلقى أو ما فتح عليه عينيـــه فى الكتب . وكانت حيرة بين العلم المادى وحقائق الدين أو المسلمات الغيبية التى لقنها صغيرا وتشربها من أسرته ومجتمعه .

وحيرة كمال وموقفه المتردد مرحلة أخرى من مراحل التطور فى الثلاثية أو فى حركة الأجيال داخلها . وتطور فكر المؤلف نفسه وموقفه من الحياة والناس ، وكان طبيعيا أن يختم الثلاثية بجيل السكرية حيث يظهر أحمد وعبد المنعم فيمثلان اتجاهين واضحين متعارضين ، ليس لدى أحدهما تردد فى الايمان باتجاهه ومنهجه الذى انتهجه .

وهكذا تنتهى الثلاثية وقد طرح المؤلف المصير للتساؤل ولمن يثبت فى الاتجاهين الذين يمثلهما أحمد وعبد المنعم ، إما تمسك بالتراث وتشبث به ، وإعادة الحياة والشورية إليه ، أو الغاؤه ظهريا والبحث عن قيم جديدة ، لتكن فى الشيوعية الماركسية مثلا كما يمثلها عبد المنعم .

وقد أدى موقف نجيب محفوظ هذا فى الثلاثية ، وإلى حد ما متمثلا فى شخص كمال إلى تساؤل النقاد عن التزام الكاتب وعدم التزامه ، أى التزامه لموقف ما وإيمانه باتجاه ما أم عدم التزامه بموقف ولا اتجاه .

ومما قيل فى ذلك ، أن حيرة كمال ولدت معه . وهى حيرة مبعثها التعلق بشىء

غامض مطلق مجهول يسميه الحقيقة . وظل كمال طيلة حياته يجرى وراء هذا الشيء الغامض المطلق بغية أن يمسك به ويعرف كنهـــه . فى سبيله أعرض عن الدين والأسطورة والفن ، وجعل يبنى حياته من جديد على صخرة العلم والفلسفة والمثل الأعلى فى سبيل إدراك الحقيقة فى « رحلة بحث » استغرقت حياته كلها وكانت عدته فيها « رأس كبير وأنف ضخم ، وحب خائب » .

غير أن مأساة كمال لا ترجع إلى مثاليته المستحيلة التحقيق قدر ما ترجع إلى عجزه عن جمع القدرة اللازمة لتحويل المستحيل إلى حقيقة . هـذا العجز الذى يجعله ينزع من إتخاذ المواقف وتحديد الاتجاهات، لأن الموقف والاتجاه يقتضيان العمل والعمل بالنسبة إليه شيء رهيب . هو لهذا يهرب من الممكن إلى المستحيل، ومن الجزئى السهل التحقيق إلى المطلق الصعب البلوغ » .

ويقول أحمد عباس صالح فى مقال له : (١)

« وقد رأينا نجيب محفوظ فى أكثر من شخصية فى الرواية ، رأيناه فى البطل الرئيسى كمال ورأيناه فى الكاتب القصصى « رياض قلدس » ورأيناه فى ابن اخته أحمد ابراهيم شوكت .

ففى كمال وضع حيرته كلها ، وفى رياض قلدس وضع نزعته الفنية ، وفى أحمد إبراهيم شوكت وضع نزعته الثورية التى لم تكن حتى كتابة الرواية إلا مجرد خطوط غامضة أسقطها على هذه الشخصية حتى تتضح له معالمها .

وفى نهاية الثلاثية كانت أزمة الشك عند البطل الرئيسى كمال وهو الذى أستولى على جوهر شخصية نجيب محفوظ وقد بلغت ذروتها وآذنت بالانتهاء . وفى كمال شخصيته القديمة إذ بدأ يتجه نحو أحمد شوكت ويردد كلماته الأخيرة التى ألقاها إليه فى المعتقل :

« إنى أؤمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا ما دمت

---

(١) جريدة الجمهورية ٢٨/١٠/ ١٩٦

أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم ما أعتقدت أنها باطل ، إذ النكوص عن ذلك خيانة » .

ويتحدث الأب جوتييه عن جانب آخر من جوانب كمال ، وهو موقفه من الصراع بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب ، بين مصر والثقافة العربية الإسلامية والغرب بحضارته وعلمه المادى . يقول « ثم جلا لنا الأستاذ نجيب محفوظ عن طريق كمال اغراء الحياة الغربية وسحرها لدى أهل مصر الباقين على القديم وسحر الأفكار الفلسفية الجديدة التى أستهوت هذا العضو الناشىء من أعضاء تلك الأسرة المحافظة » .

وهناك صراع آخر بينه وبين مجتمعه والتقاليد العتيقه التى يعيش فيها ، وأول صورة مادية لهذا الصراع صدمته فى حبه من شقيقة صديقه حسين شداد » .

وهكذا فان القصه تجرى فيها حلقات الصراع متداخلة كحلقات الموج ، فكل الاحداث التى تقع وتتحرك بها الأشخاص ويندفع بها تسلسل القصة ، إنما كانت تجرى إلى مستقر رسمه الكاتب ، هو سعى هذا المجتمع إلى حياة أفضل ، وحركته التاريخية والاجتماعية ، إنما هى فى سبيل التوصل لهذا الحل الحضارى ، الفكرى والاجتماعى ، ففيه خلاص من الحيرة ذلك الموقف الذى تجسم فى كمال .

ومن هنا نستطيع أن نتوقف للتعرف على تخطيط الكاتب ومنهجه ، وقد أشار ناقد إلى أخذه بالحتمية الطبيعيه فى بناء القصة على غرار زولا . وأنه أقام هيكله الفنى على أسس علمية . يقول : « ودراسة هذه الوشائج البيولوجية والسيكلوجيه والسوسيولوجية بين أفراد الاسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الجمعية هى ما كان زولا وأتباعه يحب أن يسميه « الحتمية الطبيعية » فالقصة عندة ليست تصويرا للحياة ولا تعبيرا عن الواقع أو الخيال ، ولكن تجربة علمية ، لا تختلف فى شىء عن التجارب التى يجريها العالم فى معمله حين يمزج الاحماض فى أنبوبه الاختبار أو يصهر المعادن فى البوتقة أو

(١) لويس عوض : دراسات ص ٧٠

يزوج الأرانب البيضاء بالأرانب السوداء . ليرى كيف تعمل قوانين الوراثة فى الأحياء فهذه التفاصيل الكثيرة التى تجدها فى « بين القصرين » خاصة وفى الثلاثية عامة ليست إذا من باب اجتهاد نجيب محفوظ فى الواقعية ، ولكن من باب الاجتهاد الناتورالى فى تشريح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكوينهم الجسمانى والنفسى والإجتماعى » .

ويعرض الراعى[1] لبنائه شخصياته فيقول « نجيب محفوظ ينظر إلى شخصياته نظرة علمية موضوعية فيضع لكل منها أساسا معينا ، كأنما هذا الأساس مقطع عرضى للشخصية يضم عناصرها جميعا ، يأخذ يطور هذا المقطع على ضوء أعتبارين اثنين :

التركيب الداخلى للشخصية ، بما فى هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة .

تفاعل هذا **التركيب مع البيئة المحيطة** من أشياء وأشخاص وحوادث .

فالشخصية الواحدة فى عالم الثلاثية لا تسير وفق أهوائها ولا حتى لو دققنا وفق المشيئة المطلقة للمؤلف ؛ بل هى تتبع واحدا أو أكثر من محتملات التصرف كلها ، الموجودة فى بنائها منذ البداية . مريم مثلا الفتاة الغزلة التى لا تتردد فى أن تشاغل وتقبل كالا صبيا . ماذا يمكن أن تصبح ؟ أختار لها المؤلف أن تنتهى مديرة بار ، وكان يمكن أن يجعلها فتاة من فتيات الهوى أو تاجرة أعراض أو غير ذلك من الأعمال التى تعتمد على التعامل بفتنتها أو فتنة الأخريات .

ولو كان أختار المؤلف لها أن يجعلها رئيسة جمعية دينية أو عضوا فى جمعية خيرية لصرخنا جميعا فى أستياء : ليست هذه مريم فى شىء .

فاذا بحثنا فى حياة مريم عن ظروف محيطة تشجع فيها ميلها إلى التبرج والتهتك وجدناها فى مسلك أمها ومغامراتها مع السيد أحمد عبد الجواد ، بل أننا لو بحثنا عن سبب لمسلك الأم نفسها لوجدناه فى سنوات الشلل الطويلة التى قضاها

---

(١) دكتور على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ص ٢٦٠ .

زوجها طريح الفراش. والأم تحب المرح والزوج مريض وهى بعد بها بقية من شباب.

كل تصرف أذن من تصرفات الشخصيات فى الثلاثية مقدر ومحسوب حسابه، إنه ينبع طبيعيا من مقدمات سبقت وأثبتت نتائج بعينها لا مفر منها. وهذا بالطبع يضفى على الشخصيات ميزة الاتساق والنمو الطبيعى، غير أنه يجعل مهمة الفنان عسيرة حقا »(١).

ويشير لويس عوض إلى ما بذل الكاتب فى سبيل إحكام الثلاثية فيقول: «وقد احتاج نجيب محفوظ إلى مائة وأربعين ألف كلمة ليروى هذه القصة البسيطة التى يمكن أن يؤديها كاتب آخر من مدرسة أخرى فى أربعة عشر ألف كلمة أو على الأصح هذه القصص البسيطة التى تتوالى فى إحكام عن أشخاص الرواية، كما تتوالى حلقات الملحمة، كل قصة تعقد عقدتها فى فصل ثم تعلق فصلا ثم تحل عقدتها فى الفصل الذى يليه، فهى مجدولة فى عناية تامة كأنها الضفائر الذهبية مجدولة لا منسوجة، لأن النسج معناه تداخل اللحمة والسداة بحيث لا يمكن فصلها إلا بتحطيم النسيج كله، فلو قد سألت نفسك ما الحكاية؟، أو الحدوته أو الميثوس؟ بلغة أرسطو فى «بين القصرين» لما وجدت «حكاية» واحدة كبرى تخدمها حكايات فرعية، وإنما وجدت سلسلة من الحكايات المجدولة. حتى السيد أحمد عبد الجواد وهو العمود الفقرى فى «بين القصرين»، ليست له حكاية بالمعنى المفهوم من الميثوس فى الارسطاليسية »(٢).

ويريد لويس عوض أن يقول إن القصة بمعناها الفنى والتى لها بداية ونهاية وتتطور لغاية أو هدف مرسوم، أو تتعقد وتنفرج، فتروع أو تؤتى حكمة ما أو تجربة حياة أو عظة. كما هو معروف من مفهوم القصة فى الآداب العالمية ليس

---

(١) دكتور على الراعى دراسات فى الرواية المصرية ص ٢٦٠

(٢) دراسات للدكتور لويس عوض ص ٧١

تماما كما فى الثلاثية إنما هى تسجيل لقطاع من مجتمع القاهرة فى فترة زمنية ، وعرض للحياة من داخله وخلال الأفراد ، وربما كان هـذا طابعا غلب على أنتاج الكاتب فى هذه المرحلة بالذات، وكان أول ما بدا فى الزقاق ، ثم يظهر من حين لآخر فى مجموعة أخرى من قصصه، وقصص القطاعات، واللوحات الإجتماعية، مثل ميرامار ، وثرثرة فوق النيل .. الخ

ويميل نجيب محفوظ فى الثلاثية إلى أسلوب السرد ، والتفصيل كما قلنا فى الوصف ، فلا يعتمد على الرمز ، أو التركيز الموحى إلا فى مواقف نادرة، ويلجأ إلى الحوار ليبعث الحياة فى مواقفه وليكشف عن نفسيات أشخاصه وما يدور فى خلدهم ، وحواره بين معلن وخفى يدور داخل النفس على طريقة المونولوج . وقد تتسلسل الصور وتتداعى الأفكار فى تيار دافق أشبه بأحلام اليقظة، تكشف عن الرغبات المكبوتة ، وتفصح عما لاتستطيع أن تبوح به الشخصية. ومثاله ما عرضه من مجموعة المعانى والرؤى التى وثبت إلى رأس ياسين عندما رأى أمراة وهو ينتظر على المقهى . فتطل عليه زنوبة :

« ألم يئن الأوان يابنت المركوب ؟ ، ذبت يامسلمين ، ذبت كالصابونة ، ولم يبق منها الارغوة ، هل تعلم بهذا ولاتريد أن تفتح النافذة؟. تدللى.. تدللى يابنت المركوب . ألم نتفق على هذا الميعاد ؟ ولكن لك حق ... فردة ثدى من صدرك تكفى لخراب مالطة ، وفردة إليه تطير مخ هند نبرج، عندك كنز، ربنا يلطف بى، ربنا يلطف بى وبكا مسكين مثلى يؤرقه الثدى الناهد والعجيزة المدملجة ، والعين المكحولة ، العين المكحولة فى الآخر إذ رب ضريرة ريا الروادف كاعب الثديين خير ألف مرة من عجفاء مسحاء مكحولة العينين .

يابنت العالمة وجارة التربيعة .. تلك لفتتك أصول الدلال، وهذه تمدله بأسرار الجمال . لهذا ينهد ثدياك من كثرة من عبث بهما من العشاق .. أتفقنا على الميعاد. لست أحلم ، أفتحى النافذة .. أفتحى يابنت المركوب .. ومص الشفة ورضع الحلمة لا انتظرن حتى مطلع الفجر ، ستجديننى طوع بنانك ، إن أردت أكون

مؤخر عربة الكارو الذى تتارجحين عليه أكنه ، إن أردت أن أكون الحمار الذى يجر العربة أكنه ، ياواقعتك ياياسين ، ياخراب بيتك يا أبن عبد الجواد ، ياشماتة الاسترالبين فيك يانا ، ياطريد الأزبكية وحبيس الجمالية . الحرب ياهوه شنها غليوم فى أوروبا ورحت ضحيتها أنا فى النحاسين ... إفتحى النافذة يا روح أمك . . . إفتحى ياروحى أنا » .

ونود أن نشير هاهنا إلى أن « بين القصرين » أقوى أجزاء الثلاثية من الناحية الفنية .

المرحلة الثالثة

وتبدأ بعد الثورة(١)، فقد توقف عن الكتابة بعد الثورة مباشرة سنة١٩٥٢ ولمدة سبع سنوات كاملة إذا كان قد أتم ثلاثيته فى آخر ابريل سنة١٩٥٢ وأستعد لكتابة العتبة الخضراء ليعالج فيها من خلال هذا المرتكز المكانى آخر مشكلات مصر فى مطلع الستينات أى منذ سنة ١٩٥٢ فما فوق بنفس الاسلوب الذى عالج به مشكلاتها إبان الحرب فى زقاق المدق وخان الخليلى. وكانت القلاع الرئيسية التى يصوب عليها فى هذه الرواية هى الأقطاع والسراى والاحتلال ، وآذن ميلاد الثورة بتهاوى هذه القلاع واحدة أثر أخرى ، فكان عليه أن يتأمل هذا الواقع الجديد وأن يدرسه . وقد أستغرقت هذه الدراسة وهذا التأمل سنوات الصمت السبع، ثم أسفرت عن نتيجتها فى أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ وبعد سنوات تتابعت: « اللص والكلاب » ١٩٦١ ، والسمان والخريف١٩٦٢، والطريق ١٩٦٣ ، والشحاذ ١٩٦٤ ، ثم ثرثرة فوق النيل ١٩٦٥ .

وتعتبر هذه الروايات عند صبرى حافظ تنويعات فى اللحن الرئيسى الذى قدمته أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ، ذلك لأن نجيب محفوظ كان قد قدم فى هذه الرواية الكبيرة من خلال أستعراضه لقصة التطور الانسانى رؤيته لكافة قضايا المجتمع الجديد، بل وعرض فيها أيضا تصوره هذا المستقبل الواقع، مقدما الحلول التى عليه أن يأخذ بها حتى يعيد الأمان إلى وقف الجبلاوى وحتى يعيد العدالة إلى أبنائه الذين أفتقدوها منذ زمن غير قصير » .

ويجرب نجيب محفوظ فى هذا الطور الجديد من أطواره الفنية صورا جيدة من التعبير والأشكال التى ظهرت فى القصص الأوروبى المعاصر وخاصة فى مرحلة ما بين الحربين العالميتين ، ويخرج بعض الشىء عن الطابع السردى ، ويدخل

(١) مجلة المجلة مقالة لصبرى حافظ عن روايات نجيب محفوظ عدد يوليو سنة ١٩٦٥ .

على بنائه القصصي طريقة تيار الوعي ، ويبعد وراء الواقع الطبيعي والتمسك بحدود الزمان والمكان ، ويحمل جل أهتمامه بالفكرة ، والموقف ، من خلال نبضات ، وومضات تنعكس عليه .

ومن هنا لم يكن غريبا في هذه المرحلة أن يزيد أهتمامه بالرمز والايحاء ، وأن يجرى وراء الفكرة المجردة . فيعالج في بعض رواياته قضايا فكرية تشغل الرأى العام المصرى ، فيعرض في « أولاد حارتنا » مثلا لجانب العقيدة ومكانها في نفس الانسان المعاصر الذى يواجه كل يوم تحديات العلم وطغيان الحياة المادية .

اللص والكلاب

وهذه القصة ثانى أعمال نجيب محفوظ فى المرحلة الجديدة بعد الحرب ، وبعد قيام الثورة المصرية .

والأصل الواقعى لهذه القصة هو قصة سفاح الاسكندرية محمود أمين سليمان، الذى شغل الناس ردحا من الزمن ، ولقى مصرعه فى النهاية على أيدى رجال البوليس .

والتقط نجيب محفوظ قصة هذا السفاح ، وخلق منها البناء الجديد فى صورته الفنية . وتدور قصة الكاتب حول سارق ومجرم طريد العدالة والمجتمع ، خرج من السجن بعد أن قضى عقوبة على سرقة أرتكبها ، وعاد إلى بيته بعد خروجه من السجن ممتلئا أملا برؤية زوجته وأبنته واستئناف الحياة من جديد . لكنه يلتى بمجموعة من الصدمات تحول من اتجاهه وتدفعه دفعا إلى الانتقام ممن خانوه وهو فى السجن وكانوا أقرب الناس إليه .

وأول تلك الصدمات زواج زوجته من صديقه وتابعه عليش سدره ثم نكران ابنته له وكان يحبها حبا شديداً . وتخلى عنه صديقه وموجهه رءوف علوان الصحفى ، وفوجىء كذلك بأنه تخلى عن مبادئه وآرائه التى كان يبثها فيه .

وهكذا وجد نفسه خارج السجن غريبا تخلى عنه جميع من كانوا حوله ، ولم يعد يقف معه إلا نور الغانية التى أحبته وأخلصت له ، والشيخ الجنيدى الرجل الزاهد شيخ الطريقة المتعبد فى الجبل ، والذى كان يجد فى خلوته مأوى عقب كل حادث من حوادثه ، وكلما طارده البوليس ، وجد هجعة غافلة يستكن فيها بعد نهار قلق وليل مشرد .

وهكذا يجد سعيد مهران نفسه خارج السجن مسوقا من القدر المترصد إلى غاية لم ينتظرها ، ودفعه بكل الظروف إلى الانتقام ، وكرس هذا الانتقام فى نفسه ، خيانة من ائتمنهم له ، وتخليهم عنه . وربما كان دوره أولا قبل دخوله السجن دور الكلب ، الذى

يطارد اللصوص الذين سرقوه ، وأستولوا على كل شىء مما يملك . ولكن شيئا فشيئا انقلب اللصوص الى كلاب يطاردون اللص، لص المجتمع .

والفكرة العامة أو المضمون غير واضح ، فلا يستطيع القارىء أن يحكم فى سهولة هل الكاتب مع اللص سعيد مهران ؟ ، أم هو ضده ، فأنت تراه أحيانا يلتمس له الأعذار والمبررات التى تؤدى به إلى أرتكاب الجريمة ، وأحيانا يحمل عليه ويقسو ويصوره وكأنه شرير طبع على الشر أو كأن الشر خلق فى دمه ، أو سرى فيه سريان المخدر ، فأصبح مدمن الشر . وأحيانا نراه يعرض سعيد مهران وكأنه مظلوم وأن المجتمع قسا عليه فغرس الشر فى نفسه ، ودفعه إلى الجريمة دفعا ، وتعاون فى ذلك مع القدر الذى يترصده فى كل خطواته .

وتراه فى كل موقف من مواقف الجريمة يقف ليدافع عن عمله وليبرر ما يقدم عليه أو ما أقدم عليه معتبراً نفسه الشريف وحده والناس كلهم من حوله أشرار . كلابا .

وكان طبيعيا أن يختم المؤلف حياة سعيد مهران بالقصاص الطبيعى أو التقليدى ، وهو جزاء كل خارج على المجتمع .

ومما يلفت النظر فى مضمونها موقف نجيب محفوظ من الدين مرة أخرى فقد وضع هنا على هامش الحياة رمزا وحقيقة فى صورة الشيخ الجنيد شيخ الطريقة المختلى بالجبل فى خلوته على حافة الحياة خارج المدينة ، ومن حوله مدينة الموتى حيث يقصده المريدون المتعبون من أعباء الحياة . ويشاء الكاتب إلا أن يجعل المريدين جميعا من السذج الفقراء والبسطاء الذين يبحثون فى الدين عن ملجا يأوى الهاربين من الدنيا .

وإذا ما أضفنا موقف الكاتب من الدين إلى موقفه من المجتمع وقيمه السائده كما تصورها سعيد مهران الذى يطارد الكلاب ، وكلاب المجتمع ها هنا هم الذين يعيشون وينعمون بالحياة، أما غيرهم الذين تلفظهم الحياة فليسوا كلابا بل هم أشرف فى أعماقهم من كثيرين من الشرفاء فى مجتمع النفاق . فهذه نور البغى

بنت الليل ، وطريدة المجتمع تنطوى فى أعماقها على نفس فاضلة وروح انسانية ليست عند نبوية مثلا المرأة الشريفة والزوجة . . .

وفى طريقته الفنية فى بناء هذه القصة نراه قد عدل عن البناء التقليدى وغير تغييرا أساسيا إذ تحول من السرد والمسح الاجتماعى إلى طريقة التحليل فى التناول والتعليل ، واقتفاء الأسباب والمسببات . كذلك كان يأخـــذ من حين لآخر بطريقة « فيض الوعى » . كما عمد إلى الأسلوب المركز المصفى ذى الظلال والايحاءات المختلفة .

وأحداث القصة تجرى فى زمن محدود لا يتعدى بضعة أيام ، وتسير فتنعقد فى خطين متوازيين أحدهما داخل المجتمع ، يسلك أحداثا واقعية ، والثانى فى نفس البطل . وهى لا تجرى وفق تطور منطقى أو تسلسل زمنى بل تثب من الماضى إلى الحاضر والعكس ، وقد تعدو إلى المستقبل. ويجعل من مخيلة بطل القصة ميدانا فيه تتراءى هواجس نفسه ، وتعرض صور حياته تترى ، تستدعيها الذكر والاحلام ، ولا يسلكها عقد منظم ، فبينا نراه فى طفولته وإذ به يقفز إلى شبابه ، وبينما هو مع ابنته سناء إذا به مع صديقه واستاذه الصحفى رءوف علوان ثم يقفز إلى والده الشيخ مهران ، ويعود إلى زوجه نبوية .. وهكذا .

وتبادره أحلام اليقظة عندما يجلس وحيدا ، ففى خلوة الشيخ الجنيد بعد عودته من اغتصاب سيارة يجرى الكاتب فى نفسه هذا المونولوج وهو مستلق على ظهره ، يعكس مخاوفه ورغباته ، مختلطة بذكرياته ، وكلها رؤى حافلة بالرموز .

« حلم بأنه يجلد فى السجن رغم حسن سلوكه ، وصرخ بلا كبرياء ، وبلا مقاومة فى ذات الوقت ، وحلم بأنهم عقب الجلد مباشرة سقوه حليبا ، ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رءوف علوان فى بئر السلم ، وسمع قرآنا يتلى ، فأيقن أن شخصا قد مات ، ورأى نفسه فى سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارىء فى محركها ، وأضطر إلى اطلاق النار فى

الجهات الاربع ، ولكن رؤف علوان برز فجأة من الراديو المركب فى السيارة فقبض على معصمة قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس. عند ذاك هتف سعيد مهران .

ــ اقتلنى اذا شئت ، ولكن ابنتى بريئة والتى جلدتك بالسوط فى بئر السلم انماهى أمها نبوية وبإيعاز من عليش سدره ، ثم اندس فى حلقة الذكر التى يتوسطها الشيخ الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه ، فأنكره الشيخ وسأله من أنت؟ وكيف وجدت بيتنا؟. فأجابه بأن سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم، وذكره بالنخله والدوم والأيام الجميلة الماضية . فطلب اليه الشيخ ببطاقة شخصية، فعجب سعيد وقال: ان المريد ليس فى حاجة الى بطاقة ، وأنه فى المذهب يستوى المستقيم والخاطىء .، (١) .

وفى موقفه الأخير اضطجع سعيد مهران الى جوار حجرة الشيخ الجنيدى وتأمل الذاكرين خارجها فى الحلقة فاستدعت حلقة الذكر صورة والده حين كان يأتى به صغيرا وينتظم وسط الحلقة ويذكر مع الذاكرين ويقف هو بجوار النخلة فى الفناء ، وتستدعى صورة النخله فى الفناء نخلة أخرى التق عندها لأول مرة مع نبوية زوجته قبل زواجها . . وهكذا تتداعى الصور والذكر واحدة بعد الاخرى .

ويرسم الكاتب صورة سعيد مهران بطل القصة حادة الملامح ، ويصور فيه ضياع الانسان المعاصر ، انسان مابعد الحرب الثانية ، الذى هدمت فيه الحرب معانى الحياة، لأنه عبث فيها بالقيم الانسانية وبقيمة الحياة ونعمتها ،من حيث أراد أن يبحث له عن قيم جديدة فكانت حصيلته الضياع والفراغ ...

وقد عبر الكاتب نفسه عن هذا الضياع فى سعيد مهران فقال : وقد حدث

---

(١) اللص والكلاب ص ٨٢ .

نفسه فى شقة نور وحيدا « ولايدرى حقاماذا هو فاعل بها - أى نور - إلا أن يشاربها نخب الضياع والأسى ويرثى لمحاولتها الطيبة البائسة » .

وليس أدعى الى انقلاب القيم والمفاهيم الاجتماعية من اختلاط هذه المفاهيم فى ذهن البطل وفى أذهان الناس وكأنه يقول إنها قيم ومفاهيم نسبية والحقيقة ضالة أو ضائعة .

وترى الكاتب يخلع على البطل صفة الطيش والجنون أحيانا ، فقد نعته بذلك رؤف علوان إذ يقول له « ثار حسدك وغدرك ، انفعلت كالجنون نفسه كما هى عادتك » (١) .

وهذا الضياع الذى يعانيه سعيد ضياع مركب فهو ضياع دينى واجتماعى وفكرى ونفسانى ، والقدر من ورائه يدفعه بقوة الى مصيره كما يدفع غيره من الناس ، وقد يعاند قدره ولكنه فى النهاية مسوق به ، والقدر يدفعه وهو مجرم فى عرف الناس ويدفع غيره وهم أبرياء كذلك فى عرفهم

وترى هذه القدرية تتجلى على لسانه وهو يخاطب قتيله الخطأ فى شقة زوجته نبوية يخاطبه بلسان الحال ، من أنت ياشعبان؟ ، أنا لا أعرفك ، وأنت لاتعرفنى ، هل لك أطفال ، وهل تصورت يوما أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك ؟ . هل تصورت ان تقتل بلا سبب ؟ ، أن تقتل لان نبوية سليمان تزوجت من عليش سدرة ؟ . وأن تقتل خطأ ولايقتل عليش أونبوية أو رؤف صوابا ؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئا ، ولا الشيخ الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانبا من اللغز ففشلت وهو فى هذا الموقف يبلور قمة الضياع ، ويوجز مأساة الانسان أو القدر فوق هذه الأرض ، إذ يقف حائرا ضائعا أمام لغز الحياة ، غير مستقر قلق ، لايستطيع الدين أن يهديه الى حل ، أو قل لا يستطيع أن يرى فى الدين حلا لهذا اللغز .

---

(١) اللص والكلاب ص ٥٥

ويحاول سعيد مهران كلما ارتكب خطيئة أن يبحث عن الاطمئنان ، يهرب من توتر الإثم الى الدين فى رحاب الشيخ الجنيدى ، وهو غير مؤمن إيمانا كاملا، انما هى ظلال من الاعتقاد تخلفت فى نفسه ، تسوقه من اللاوعى الى ذلك الشيخ.

وهكذا نجد أن سعيد مهران بطل القصة هو القصة نفسها تدور أحداثها من خلال نظرة فردية للحياة وتفسير للاحداث يتفق مع تلك النظرة ، وهى عدسة عكرة فى الغالب قاتمة ، لاتعكس الحقيقة ، بل تعكسها ملونة مجللة بالسواد .

ومن هنا وصف بعض النقاد للقصة بالقدرية والتشاؤم[1].

ويناقش لويس عوض صورة سعيد مهران كما عرضها نجيب محفوظ فيرى أنه شبيه بجان فالجان هوجو ،فسعيد مهران جان فالجان العصر. يقول « ولكن غريبة الغرائب فى اللص والكلاب أنها كلاسيكية القالب رومانسية المضمون، فهذا اللص الشريف - إن صح هذا التعبير - شخصية ملتهبة الخيال ، تستطيع أن تعيش بشهوة واحدة فى الحياة هى شهوة الانتقام بعين القوة الملتهبة العتيدة الّتى سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسى العظيم كشخصية هيتكليف فى مرتفعات وذرنج لاميل برونتى،وشخصية ادمون دانت فى « الكونت دى مونت كريستو » لاسكندر ديماس الأب ، وغيرها كثير فى أدب الرومانسيين حيث يتسمم عقل البطل ووجدانه أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة مدمرة، تعصف به وبكل من حوله » [2] .

ويرى صدعا فى هذه الشخصية ، وهذا الصدع يتجلى أول مايتجلى فى بناء نجيب محفوظ لشخصياته،فهى بوجه عام مرسومة من الخارج رغم هذا الاحكام، فهذه الشخصيات باستثناء شخصية الصوفى الفقير الى الله وربما شخصية المومس

---

(١) راجع لويس عوض فى « دراسات فى النقد والأدب » ص ٥٦ .

(٢) الاهرام ١٩٦٢/٣/١٦ .

نور — إلى حد لا بأس به — . وأقصد أنهم لايتكلمون بلغتهم وإنما بلغة نجيب محفوظ ، خواطرها خواطر نجيب محفوظ. وذكرياتها ذكريات نجيب محفوظ ، لست أقصد نجيب محفوظ الرجل ، وإنما أقصد نجيب محفوظ الفنان ، فهم يمثلون فكر نجيب محفوظ عن اللصوص والبغايا ويبين ذلك فى الحوار. ويضرب مثلا ما دار من حوار بين سعيد مهران والشيخ الجنيدى .

ويرى أحمد عباس صالح فى فكرة اللص وشخصياتها رأيا آخر مغايرا لرأى لويس عوض ، فيرى أن الرمز والانسانية وصراع الانسان من أجل شىء إما فى الحياة لمجرد إثبات بطولته، حتى لو كان هذا الشىء تافها أمر مقبول فى الرواية ، كما ظهر مثلا فى قصة العجوز والبحر لهمنجواى ..

« وقصة اللص والكلاب لنجيب محفوظ من هذا الطراز ، شخصيات بسيطة، ربما كانت أكثر تعقيدا من عجوز همنجواى ، وأكثر تفاهة ، لكنها ليست من الشخصيات المثقفة على كل حال » .

ووجه الشبه فى المعالجة بين القصتين كبير ، فالجل المركزة البسيطة فى ظاهرها والممتلئة بتلك التيارات الخفية التى يتبادلها لاشعور الكاتب ولاشعور القارىء ظاهرها بسيط ولكن باطنها يضرب فى الأعماق ولهذا يثور نوع من القلق ، وكأنك تمشى فى سرداب أثرى كل ما فيه يوحى إليك بأنك ستلتقى بالكشف الكبير عما قليل »[1] .

ويرى أن عمل نجيب محفوظ فى هذه القصة ضرب من الواقعية المعمقة .

ومما يسترعى الانتباه والعجب فيمن تناولوا أسلوب نجيب محفوظ فى هذه القصة وطريقته الفنية أنهم يرون فيها أستمرارا للاتجاه الواقعى ، وحكاية الواقعية المعمقة التى خرج علينا بها أحمد عباس صالح شىء غريب فى دنيا الواقعية ، وربما كانت الواقعية فى هذا المفهوم الواسع الذى أشار إليه نجيب محفوظ نفسه فى حديث سابق ، تعنى المزج بين أتجاهات كثيرة من فنون التعبير

(١) الجمهورية ١٩٦٢/٣/١ .

القصصى فى أطار موضوع حيوى، أى يجرى فى واقع الحياة. ونرى نعمان عاشور ينعتها بالواقعية الصافية، جماع تجارب الكاتب الفنيه.

يقول: «إن اللص والكلاب ماهى إلا الجماع المصفى لما يمكن أن يتبلور به قلم صاحب كل هذه التجارب الفنية الشامخة فعلا ... لكن الجديد فى اللص والكلاب إلى جانب تركيز بؤر أجوائها الإجتماعية والعرض الشيق الرشيق المتكامل لأحداثها، وهذه اللمسات البارعة فى تحديد معالم الشخوص بما يعطيها أبعادا رمزية فوق مدلولها الواقعى وكيانها الإجتماعى ... والجديد فى هذه الرواية هو ماتحويه من ظلام وأضاءات داخل إطار جديد أكثر اتساعا من الإطار الإجتماعى المقلد عند نجيب محفوظ، وهو إطار الطبيعة ... والطبيعة بكل مكوناتها فى الليل والنهار، تدخل هذه المرة، ولأول مرة كعنصر جديد. ناجح يكسب روايات نجيب محفوظ طراوة ونضرة، ويرجع بها من طابع التسجيل الإجتماعى المتطور إلى ما هو أكثر شمولا، وربما كان أكثر حيوية».

ويختم نعمان عاشور مقاله متسائلا عن هذا التحول الفنى فيقول: «والرواية بهذه الصفات وأكثر منها تعتبر وثبة من وثبات نجيب محفوظ الفنية، ولكنها وثبة تحتاج فى تعمقها إلى معاودة النظر فى فنه الروائى المتطور، هل هى وثبة بجدية تعبر عن نضج ظاهر لنجيب محفوظ أم أنها وثبة فى التكنيك على حساب أضخم ما فى نجيب محفوظ وهو الموضوع الإجتماعى التاريخى الغامر ... إنها مهمة لابد أن يحتشد لها ناقد متخصص»[١].

وإذا كان تساؤل نعمان عاشور موضع أعتبار فان التقدم التكنيكى فى رواية اللص والكلاب شىء لاينكر، أشار إلية الناقدون ويعرفه القارىء لروايته والمتتبع لاطوار أنتاجه. ونقف مع لويس عوض ليعرض لنا بناء الكاتب هنا كما عرض بناءه فى الثلاثية: يقول:[٢]

---

(١) الجمهورية ١٢/٣/١٩٦٢

(٢) الأهرام ١٦/٣/١٩٦٢

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان فى اللص والكلاب ، فهو قد أثبت بما لايدع مجالا للشك أنه سيد من يبنى البناء فى أدبنا القصصى، فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد أنى أبالغ فى القول إن قلت إن بناء « اللص والكلاب » لا يقل إحكاما عن بناء أعظم ما قرأت فى القصص الكلاسيكى العالمى . كل شىء فيها محسوب بأدق حساب ، ولاأريد إن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الارسطاليسيون ، ولكن أكتفى بأن أقول إن كل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الكمال ، فهو يعرف أين يتحرك وأين يقف، وأين يتكلم وأين يصمت، وهو يهتم بالصقل والصحة والسلامة والإقتصاد والتوازن أهتماما ليس بعده أهتمام ، ولا يتوه فى التفاصيل » .

وتصور لنا الدكتورة فاطمة موسى ذلك التحول الفنى فى البناء القصصى فتقول :(١) .

« فاللص والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير — حتى بعد وصوله إلى القمة — على أن يطرح عنه أسلوبا قديما باليا ويتخذ لنفسه أسلوبا جديدا فى التعبير أشد تركيزا وقصدا وهو لذاك أرقى فنيا ، لأن النجاح فيه أبعد منالا من أسلوبه القديم .

ويقول الدكتور رشاد رشدى نفس ما قالت « إن الأسلوب الجديد الذى أستعمله نجيب محفوظ فى هذه القصه هو التكنيك المعروف بالمنولوج الداخلى ، وهو لم يستخدمه حبا فيه أو لأنه تكتيك جديد لم تعرفه الرواية العالمية على هذا النطاق إلا القرن العشرين ، بل لأنه الأسلوب أو الشكل الوحيد الذى يتلاءم مع القصة كما رآها نجيب بعين الخيال ، لا بالعين المجردة ، فهو هنا لايهتم بتسجيل التجربة بل بآثارها وإثارتها من الداخل، ومن زاوية فردية بحتة هى زاوية سعيد مهران ، فهو لايحاول أن يهتم بقضية خيانة زوجته له ، ولايفسرها ويعللها ، بل

(١) الأخبار ١٩٦٣

يواجه سعيد مهران ويواجهنا بها كأمر محتوم مقدر كالقدر نفسه »(١).

ويرى رشاد رشدى أن التحول الذى طرأ على نجيب فى هذه القصة كان تحولا فى الطريقة أو المعالجة الفنية أقتضاه تحول المضمون ، أى التحول عن المضمون الإجتماعى إلى المضمون الفردى أو قل الصدى الفردى للموضوع الإجتماعى ، وأنعكاساته داخل النفس .

وإن الكاتب نجيب محفوظ على مابدأ فى هذا التحول الجديد فإنه لايزال يحتفظ بخصائصه أو ببعض هـذه الخصائص التى لازمته طويلا فى أطواره السابقة وهى :

الأهتمام بالجوانب الشعبية فى مدينة القاهرة خاصة .

غلبة عنصر القدر ولعبه الدور الأساسى فى تسيير الأحداث وتحويلها والتحكم فى مصائر الأبطال .

---

(٢) رشاد رشدى فى مجموع مقالاته ص١٥٦

أولاد حارتنا

الطريق ، والشحاذ

يرى بعض الباحثين أن يجعلوا قصص ما بعد ثورة ٢٣ يوليو نمطين ، النمط الأول ويضم « أولاد حارتنا » سنة ١٩٥٩ ، واللص والكلاب ١٩٦١ ، والطريق ١٩٦٣ ، والشحاذ ١٩٦٤ وفيها يتجه نجيب إتجاها ميتافيزيقيا ، وهى إمتداد لثورة الشك الفكرى والإجتماعى الذى ظهر عند كمال فى الثلاثية ، لكنه ينهج فى أبطال هذه القصص نهجا آخر ، لا يتضح فيه الخط الإجتماعى قدر ما يتضح الخط الغيبى ، ففى أبطال هذه القصص نجد أطوارا جديدة لكمال أو تفكيره وموقفه العقدى والإجتماعى .

وهذه المجموعة من القصص ذات اللون الغيبى تميل فى الوقت نفسه من حيث البناء والمعالجة الفنية إلى الإيحاء غير المباشر بالمعانى والأفكار ، كما تعتمد أسلوب الاستبطان والحوار النفسى أحيانا ، وأحيانا تأخذ بطريقة تيار الوعى .

يقول أحد الباحثين (١) : « أما المرحلة التى أعقبت الثلاثية فيغلب عليها الطابع الميتافيزيقى ؛ أولاد حارتنا تقدم لنا أمثولة سياسية وتحكى قصة الأديان السماوية ، ثم ظهور العلم الذى تضاءلت أمامه سلطات الدين بل أنه أمات الجبلاوى نفسه . ثم اتضح أن العلم وحده لا يستطيع أن يوفر السعادة لبنى البشر وظل الأمل الوحيد الذى يداعب خيال الناس هو نجاح العلم فى إحياء الجبلاوى مرة ثانية .

وهذا الموقف الأخير يتكرر بصور مختلفة منذ أن فقد كمال فى الثلاثية إيمانه ، وفقدت الحياة بالنسبة إليه كل معنى . منذ ذلك الوقت وطوال هـذه المرحلة وشخصيات تبحث عن هذا المعنى ، فى « اللص والكلاب » ، يصارع سعيد مهران لإيجاد معنى لحياته بعد أن عاين ما يحكم هذا الكون من قوانين مختلفة قاصرة ، سواء على المستوى الإجتماعى أو على المستوى الميتافيزيقى ، وينتهى

(١) راجع مقال عن نجيب محفوظ فى مجلة « الجديد » عدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٢ .

صراعه بالموت. وفى السمان والخريف يكرر عيسى الدباغ موقف كمال فى الثلاثية، ويحاول بأساليب مختلفة أن يجد شيئا ما يشده للحياة بعد أن فقد كل شىء طعمه أن يجد «شيئا يفتح صدره للحياة» كما يقول عيسى، شيئا يعطى للحياة معنى. ولكن رحلته أيضا تنتهى دون أن يحقق الهدف منها.

وفى «الطريق» يجد صابر فى البحث عن أبيه الرحيمى، أو عن المعنى على طول الرواية، وينتهى الأمر باقترافه جريمة القتل وانتظاره لتنفيذ الحكم بالإعدام.

وفى الشحاذ يقوم عمر الحمزاوى بسلسلة من المغامرات التى تذكرنا بمغامرات عيسى فى «السمان والخريف» بحثا عن هذا المعنى، حتى يصاب فى النهاية بشىء قريب من الهذيان، أما فى «ثرثرة فوق النيل» فأنيس زكى بشطحاته الضارية فى أعماق التاريخ وتأملاته الذكية فيما حوله وتعليقاته النافذة على ما يرى ينبهنا بقوة، لا إلى مأساته فحسب بل إلى مأساة الإنسان أينما كان إزاء هذه القوانين المضطربة التى تحكم الكون إجتماعيا لا ميتافيزيقيا، والتى تفقد للحياة كل معنى.

ومن الناحية الفنية تفتح «أولاد حارتنا» صفحة جديدة وهامة فى تاريخ الأدب العربى، فبإستثناء حى بن يقظان وكليلة ودمنة المأخوذ عن أصل سنسكريتى، فإن الأدب العربى يفتقر إلى أدب الأمثولة Allegory. ونجيب محفوظ هنا يسد بعض هذا الفراغ، كما أن معالجة نجيب محفوظ لرواياته هنا تختلف عن سابقاتها إختلافا كبيرا، تبعا لإختلاف الهدف من الكتابة فى الحالين. فالهدف هناك كان تصوير الحياة أو قطاع منها بكل ما فيه ومن فيه. ومثل هذا التصوير يحتاج إلى تفاصيل لا حصر لها يلمسها كل من يقرأ زقاق المدق أو بين القصرين مثلا، أما الهدف هنا فهو تصوير الشخصية فى الفكرة الفكرية، والكاتب لهذا يحتاج لإعطائها قدرا من التفاصيل يكفى فى إقناعنا بدبيب الحياة فيها فقط.

ولأن الهدف هنا هو تصوير الشخصية فى أزمتها الفكرية وهو موقف درامى بطبعه فقد ترتب على ذلك إستخدام وسائل للتعبير مختلفة منها استخدام تيار الوعى على نطاق واسع، وإرتفاع مستوى الاسلوب إلى درجة الشعر فى أحيان كثيرة، وبخاصة فى «الشحاذ» و«السمان والخريف».

ومنها الاعتماد على الرمز الذى يحمل أعمال هذه المرحلة كلها تقرأ عادة على أكثر من مستوى، ومنها غلبة الحوار على كثير من الفصول .

وكذلك أشار صبرى حافظ الى أن هذه الروايات تعتبر الى حد ما تنويعات على اللحن الرئيسى الذى قدمه فى أولاد حارتنا ، ذلك لأن نجيب محفوظ كان قد قدم فى هذه الرواية الكبيرة من خلال استعراضه لقصة التطور الانسانى رؤيته لكافة قضايا المجتمع الجديد ، بل وعرض فيها أيضا تصوره لمستقبل هذا الواقع ، مقدما الحلول التى عليه أن يأخذ بها[1] .

ويقول أحمد عباس صالح[2] ، وكانت أولاد حارتنا الآن الرسمى لانتهاء حيرة كمال عبد الجواد وانتهاء حيرة نجيب محفوظ معا . وهكذا بدأت مرحلة جديدة لكاتبنا العظيم ، مرحلة يبدى فيها برأيه ، ويناضل عنه من أجل الثورة الأبدية .

وكان طبيعيا أن يهلل الكتاب اليساريون والماركسيون لاتجاه نجيب محفوظ الجديد ويعتبرونه خروجا عن الحيرة الفكرية والمذهبية الى الالتزام . وكأنهم بذلك يقولون إن نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا وما تلاها قد انتهى الى النهج التقدمى أو إلى النظرة الماركسية العلمية وأنه طلق التبعية الاجتماعية والايمان بالقيم المتوارثة ، بل ولم يعد موقفه مجرد الشاك بل موقف الرافض .

ومهما يكن من أمر فإن هذا الاتجاه الجديد لم يكن جديدا فى حقيقته تماما ، بل كانت بذوره مبثوثة فى كثير من قصصه فى المراحل السابقة ، وأن شكه الفلسفى ربما انتحى به ناحية بعيدة عن الإيمان التقليدى ، وهو فى موقفه من العقيدة ، كموقفه من النظم الاجتماعية والسياسية المختلفة ، المطروحة أمامه فى المجتمع لا يفضل واحدا منها ، ولا يراه الحل النهائى لمشكلات مجتمعه ، بل يعالج فى ضوء تجاربه ومعاناته الفنية تلك المشكلات والقضايا من خلال تصور خاص

---

(١) مجلة المجلة عدد يوليو ١٩٦٥ .

(٢) الجمهورية ١٣/١٢/١٩٦٢ .

ليس بالضرورة تصور المصلح الملتزم ، أو رجل السياسة أو الحزب أو المذهب ، ولا حتى رجل الفكر المجرد إنما من خلال تصور الفنان بأحاسيسه ومشاعره ، وصراع القوى خلال الحدث الروائى وفى أعماق شخصياته .

وإذا كانت أولاد حارتنا والطريق والشحاذ تمثل اتجاها واحدا ، وتدور حول قضية ميتافيزيقية فان السمان والخريف وثرثرة فوق النيل وميرامار تمثل اتجاها آخر يسميه بعضهم الاتجاه الاجتماعى الجديد ولكنها أصباغ جديدة فى لوحته الفنية بعد الثورة .

ويمكن إن تقول إن مرحلة الشك الميتافيزيقى التى مر بها نجيب محفوظ فى رواياته التى تلت الثورة كانت مرحلة طبيعية لفنان يعيش مأساة أمته وهى فى مرحلة البحث عن طريق ، بعد أن اهتزت فيها القيم المتوارثة ، ولم تقدم الثورة حلا واضحا ملموسا ، ولم تثمر بعد ، أو قل لم يؤت غرسها أكله ، والمجتمع نهب لرواسب ومخلفات من الماضى تتنازعه الأهواء يمينا ويسارا .

وفى الطريق يتبلور خط نجيب محفوظ الجديد من الناحيتين الموضوعية والفنية ، فالطريق تدور قصتها حول البطل صابر ومأساته فى البحث عن أبيه الضائع ، ويبذل جهده فى معاناة البحث الدؤوب ولكنه يفشل فى النهاية .

وواضح ما فى ذلك من رمز خفى لبحث الإنسان المصرى عن مذهب أو اتجاه وقد أهتزت قيمة القديمه بالحضارة والعلم وبما أحدثته الحرب الثانية من تخلخل وردود فعل عالمية عنيفة ، ثم ما جاءت به ثورة ٢٣ يوليو من مبادىء وما أحدثته فى المجتمع المصرى المعاصر من تغييرات جذرية عنيفة .

وإن الضياع الذى يمثله صابر هو الضياع نفسه الذى يمثله الإنسان المصرى المعاصر ، الذى فقد قيمه ولم يعثر على جديد يعوضه ما فقد ، فالإنسان المعاصر بائس بالنسبة لآبائه وأجداده ، لأنه لم يعد يؤمن بشىء ، كل شىء أمامه مهتز على عكس آبائه وأجداده الذين كانوا يتمسكون بقيم ما تمسك ببنيانهم النفسى والاجتماعى ، ومهما يكن فيها من الفساد ، لكنها على أية حال كانت توفر عليهم الاطمئنان .

ومع ذلك فإن نجيب محفوظ فى الطريق لا يسد الطريق أمام صابر إنما يفتح له طاقة من الآمل فى بحثه الشاق الطويل ، فالأب موجود ، لكنه لا يعثر عليه وسيعثر عليه حتما فيستقر .

وفى الشحاذ(١) يعرض لصورة أخرى من صور الانسان المصرى فى هذه المرحلة من مراحل الانتقال والتطور فشخصية الأستاذ عمر المحامى الذى يتزوج من غير دينه ضاربا بذلك التقاليد والقوانين الاجتماعية القائمة فى المجتمع المصرى ، وواضعا نصب عينيه الحب ، والذى يؤمن بمجموعة من القيم التقدمية فى الحياة ولكن أنواء المجتمع لا تلبث أن ترين على قلبه وتصرفاته فيرضخ ويصاب بمرض العصر ، ويتخلى عن ثوريته ، وينغمس فى ترف العيش وتتراخى همته وتذوب شيئا فشيئا ، فيصير همه أن يعيش ، فهو شحاذ أعمى البصيرة أو صار كذلك أعمى البصيرة ، يتسول الرزق .

ويدور فى فلكه جماعة من النماذج البشرية الحية يحسن نجيب محفوظ كعادته عرضها بخطوطه الكاريكاتورية الصارخة كصديقيه مصطفى المنياوى الكاتب وعثمان خليل الثائر صاحب المبادىء الذى يسكن السجن لتمسكه بها وجهره .

ونلاحظ تكرر هذين النموذجين فى أكثر من رواية من رواياته بعد الثورة ، فالكاتب الصحفى فى اللص والكلاب مخاتل خداع ، يلوح بالمبادىء ويتخلى عنها ، فيروع ذلك سعيد مهران ، ويتكرر مرة ثانية وثالثة فى ميرامار وثرثرة فوق النيل .

والنماذج النسائية هى صورة للمرأة التى تعيش فى مصر رسمها نجيب محفوظ فى خطوط صارخة كذلك . قد لا تعطى الحقيقة وقد تغضب المرأة المصرية السوية ، لكنها على أية حال تجسم شخصيات بعينها ركز عليها كثيرا فى رواياته وتعددت صورها وإن اشتركت سماتها فى ملامح كثيرة .

وتدور أحداث القصة حول مرض موهوم يصيب الاستاذ عمر ولا يجد له

(١) راجع محمود العالم فى « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » ص ٩٢ .

شافيا ، ويفقده طعم الحياة بعد أن فقد تطلعه ، أو بعد أن غابت عنه آماله ويتساءل عن معنى الحياة ؟ فيبحث عنها فى غير المألوف ، فى المثير غير العادى ، يتطلع إلى حب جديد ، ويموت فى صدره الحب القديم لزوجته لكنه ليس الحب إنه الجنس فى أحضان وردة وكاميليا ...

ولكنه لا يجد ما يبحث عنه ... ، فيهيم ويعتزل الناس، ويخرج إلى الصحراء باحثا عن غايته فى الخلوة . وأبطاله أحيانا ينشدون تلك الخلوة ، فى الصحراء ، على حافة الحياة ، لكنه لا يجد راحته إلا إلى حين . ويوقظه الواقع الأليم من غفلته على صوت الرصاص يصيبه ، ويقتل هو وعثمان خليل فى عربة واحدة وفى العربة يقول فى تساؤل : متى أرى وجهه؟، ألم أهجر الدنيا من أجله وفجأة يحس بالنشوة التى ينتظرها ويقول له صوت من باطنه : ألم تكن تريدنى حقا ، فلم هجرتنى .

وهكذا تلتقى نهاية الشحاذ مع نهاية « أولاد حارتنا » وهى قريبة كذلك من نهاية « الطريق » ، والغاية واحدة فى الروايات الثلاث : البحث عن المجهول، عن الله ، عن الآب ، عن معنى الوجود، عن سر الكون ، الحياة والموت .

وربما كان فى نهايات هذه الروايات بعض القلق ، وربما كان فيها بعض اليقين ، لكنها على أية حال لا تحدد معالم طريق نجيب محفوظ كما أراده بعض النقاد إلى العلم ، أو الإلتزام بمذهب بعينه .

وقد يرى بعضهم فى موقف نجيب محفوظ من الدين ، ومن الأحزاب ، ومن القيم السلبية فى المجتمع المصرى ، وفى تعريته للطبقة الوسطى ، وكشفه عن متناقضاتها ، وما تحى فيه من إزدواجية ، وتبشيره بانهيارها ، قديرون فى ذلك كله يسارية أو شيوعية تنم عن نفسها فى مواقف أو عبارات ترد هنا وهناك. ولكن الكاتب لا يفصح . كرؤية لويس عوض مثلا فى الرجل ذى الوردة الحمراء فى السمان والخريف معنى الشيوعية الحمراء . يقول لويس عوض: وهو يصف لقاء عيسى الدباغ مع ذلك الرجل . « وانصرف عيسى يائسا يحاول أن يجمع

أشتات حياته . وفى المساء أقبل من جديد على الخمر والإستسلام للأحلام ، وخيل إليه أن إنسانا ما يحاصره بنظراته ، وحين التقت عيونهما سرت فى جسد عيسى رعدة كأنما مسه تيار كهربائى . نعم أنه يذكره ، كان الرجل فارع الطول مفتول العضل ، داكن السمرة يرتدى بنطلونا رماديا وقميصا أبيض يكشف عن ساعديه ، وبين أصبعى يسراه وردة حمراء » . وانتقل عيسى الدباغ تحت الليل حتى بلغ تمثال سعد زغلول ، تمثال الذكريات الآمينة والأحلام الضائعة ، وجلس عند قاعدته واقترب الرجل منه فخيل إليه أنه يطارده ، وجلس الرجل إلى جواره ، وأصر على أن يذكره بنفسه أيام الحرب العالمية الثانية ... التحقيق حتى الصباح ثم الاعتقال دون تهمة ثابتة . «حتى أنتم كنتم تقتلون الأحرار ، ويا للأسف » . ولم يجد عيسى من دفاع يقوله إلا « أن الحرب وظروفها القاسية إضطرتنا كثيرا إلى ما نكره ... » الإعتذار التقليدى . أن هذا الرجل القوى الأسمر ذا الوردة الحمراء — يكاد نجيب محفوظ يقول « والمنجل والمطرقة » ليس شامتا فى نكبة عيسى وشيعته بل ينظر إليهم نظرة لا تخلو من العطف والرثاء » (١) .

وإذا كان المضمون الفكرى والإجتماعى قد إستغرقنا فى الحديث عن هذه الروايات الثلاث ، فإننا لا تخفى إعجابنا بالأسلوب الجديد الذى اتخذه نجيب محفوظ وسيلة للتعبير فيها ، وطريقته فى الصياغة ، والبناء الفنى الجديد الذى جعله قالبا لأفكاره .

واتخذ لنفسه هذا الأسلوب الشعرى الرمزى ليناسب تمام المناسبة مضامينه الغيبية التى لم يشأ أن يكشفها أو يصوغها صياغات عارية مجردة ، يلبس فيها ثوب المصلح ، لكنه جعل الفكرة أو المضمون يسرى فى كيان البناء الفنى سريان النغم وئيدا هينا .

وقد اتخذ فى روايته الأولى من هذه الثلاث : « أولاد حارتنا » من السيرة

---

(١) الأهرام عدد الجمعة ١٩٦٤/٣/١٩

الشعبية إطارا فنيا لبنائه بعد أن أعاد تشكيله وأضاف إليه من شاعرية اللغة ، وطريقة تيار الوعى واطراد الأفكار ليتم له ذلك الاطار الذى بدأ جديدا أو تجديدا يختلف إختلافا واضحا عن طريقة السرد والإهتمام بالتفصيلات ، بما غلب على رواياته الواقعية والإجتماعية فى المراحل السابقة .

وربما غلب نجيب محفوظ إسرافه فى الرمز ، وإختلاط المفاهيم ، مما يدع القارىء فى حيرة من أمره ويعيبه كذلك فى رأى غلبة النهج الفلسفى ، ومناقشته لتلك القضايا الكونية التى شغلت العقول منذ فجر البشرية ، مما يستغرق القارىء فى متاهات ، وخاصة إذا كان قارئا عاديا لا يحس متعة الفكر .

السمان والخريف ، وثرثرة فوق النيل وميرامار

هذه القصص الثلاث تمثل اتجاه نجيب محفوظ من جديد إلى الناحية الاجتماعية بعد الغيبية. والسمان والخريف تحكي قصة واحد هو عيسى الدباغ كان من رجال الأحزاب في عهد ما قبل ثورة ٢٣ يوليو وقيام حركة الجيش ، وكان شابا في ابان ذلك العهد متطلعا ، وفيه طموح ووطنية وحيوية ، شغل منصب مدير مكتب أحد الوزراء ، وأمكنه لصلاته الوثيقة برجال العهد أن يوطد أقدامه وأن يقضي مصالح كثير من المتنفعين ، وأن يحصل من وراء ذلك على الجاه والمال.

ولمع اسمه قبيل حريق القاهرة المشهور وكان يبشر بمستقبل زاهر في ظل سيطرة الوفد على الحكم ... ولكن حريق القاهرة وقيام الثورة أوقفا هذا التطلع ، بقضائها على الأحزاب . وعاش عيسى الدباغ حاقدا يجتر أحلامه القديمة ، ويعيش في حلم كبير يمنى نفسه فيه بالعودة . وكانت تجمعه وصحبة من رفاقه من أمثاله مقاهي القاهرة والاسكندرية ، ولكن حقد عيسى الدباغ يضيع في حمية الوطنية حين تؤمم القناة ، وحين يقع العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦ ... وتظل حياة الدباغ في ضياع ، فهو يرفض أن ينضم لطابور المتنفعين بالثورة ممن خلعوا جلدهم القديم ، من رجال الأحزاب وانضموا لطابور الإنتهازية الطويل ، أو دقوا طبول النفاق في موكب النفاق ...

ومأساة عيسى الدباغ مأساة مزدوجة ، فهي مأساة فكرية عاطفية ، وضياعه ، يأبى المؤلف إلا أن يكون ضياعا شاملا ، فبعد ضياع أحلامه السياسية ، ضاعت أحلامه في الحب بزواج سلوى التي كان قد خطبها لتتزوج قريبه ابن عمه حسن الدباغ الذي كان يحبه ، وتقدم عليه عيسى بقوة مركزه ولمعانه ، ثم لما انطفأ وخبا وتقدم عليه حسن ليلى منصبا كبيراً في شركة ، غير والدها موقفه ...

ومأساته الثالثة مع بنت الهوى ريري التي أحبته ، وحملت منه في ليلة ،

ثم تخلى عنها ، ويأبى القدر إلا أن يلذعه بناره فيرى إبنته بعدئذ طفلة جميلة فى بار أمها ويقترب منها فتنهره أمها وتأبى أن تعترف به أبا لابنتها بعد أن قسى عليها والعين بالعين ...

وهكذا يأتى الخريف ... ويهاجر السمان إلى أجواء جديدة لم يألفها فتسقط لاهثة فى الطريق ، واحدة منها ... ولا يلتفت إليها بقية السرب المهاجر ... وتدور عجلة الحياة ...

وتقوم القصة على شخصية عيسى الدباغ ، والشخصيات الأخرى من حوله ثانوية ، تعكس من تعاملها معه شخصيته ، وتلقى أضواء على حركة الأحداث من حوله .

وتمثل هذه الشخصية نموذجا لشباب المثقفين قبل الثورة ممن وهبوا قدرا من الذكاء والوطنية فانخرطوا فى صفوف الأحزاب ليحققوا مآربهم الذاتية ، وليرضوا الجانب الوطنى .

وهذه الشخصية تجمع ملامح بعض شخصيات نجيب محفوظ السابقة ، فمنها سمات من فهمى ، ومن صابر فى الطريق ، بل ومن الأستاذ عمر بعد ذلك فى الشحاذ .

والشخصيات الأخرى هى شكرى باشا عبد الحليم الذى كان يرعى الدباغ ، وعلى بك سليمان والد سلوى وحسن الدباغ ابن عم عيسى ، وإبراهيم خيرت المحامى ، وعباس صديق ، وسمير عبد الباقى أصدقاؤه وهم جميعا من شباب الوفد اللامعين ، وكانوا يلتقون كل مساء فى المقهى يتشاورون ويسمرون فى الأمور السياسية . ولا يلبث أثنان منهم أن يغيرا لبوسهما فى ظل الثورة ، وهما ابراهيم خيرت وعباس صديق فيبلغان مآربهما ويظل الدباغ معاندا محتفظا بولائه القديم رغم إقتناعه ببعض ما قامت به الثورة من أعمال كان يتمناها هو والشباب من أمثاله كقيام الجمهورية ، والاصلاح الزراعى ... فتكون النتيجة أن ينزوى أو يخرج عن دائرة الضوء ، ليعيش على حافة الحياة عيشة معطلة ، أو عاطلة .

ولا تحفل الرواية بشخصيات نسائية ذات بال إلا بسلوى بنت على بك سليمان خطيبة الدباغ ، وتبدو ملامحها باهتة على عكس ريرى بنت الهوى ذات الشخصية المتميزة .

وعجيب فى روايات نجيب محفوظ ذلك الإهتمام بشخصيات بنات الهوى ، إذ يحسن رسم خطوطها بل يترك القارىء بعد إنتهائه من القصة مليئا بالإعجاب بتلك الشخصيات ، إبتداء من حميدة زهرة زقاق المدق البرية ومرورا بنور فى اللص والكلاب حتى ريرى هاهنا .

ويلاحظ محمود أمين العالم سمات الشبه بين شخصياته النسائية . يقول : «وسنجد كذلك العاهرة متمثلة فى نور فى اللص والكلاب ، وريرى فى السمان والخريف ، وكريمة فى الطريق ، ووردة وكاميليا فى الشحاذ على إختلاف أدوارهن .

وسنجد الإبنة ممثلة فى سناء فى اللص والكلاب ونعمات إبنة عيسى فى السمان والخريف وبثينة وسمير فى الشحاذ ولكل إبنة أو ابن دور إيجابى حاسم بطريقة أو بأخرى فى تطوير الأحداث الفكرية فى هذه الروايات »(١).

---

(١) تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص ١٠٠

يحيى حـــــــقى

ينتمى يحيى حقى إلى الجيل الماضى سنا وفنا ، وإن كان إنتـــاجه الأدبى لم يشتهر إلا بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة بعد أن أصدر قصتـه « قنـديل أم هاشم » فى مجموعة اقرأ بدار المعارف فقد لقيت ترحيبا من الأدباء والنقـاد ، ولفتت النظر بخصوبتها وجمال بنائها ، ووضعته بحق بين رواد القصـة المصرية الحديثـة .

ونشأ يحى حقى فى أسرة على صلة بالأدب، تتعشقه ، وتقرأ لـكبار الأدباء وتتتبع شعر البارزين. ويقـول فى حديث له (١) : « نشأت فى وسط يحب القراءة، والدتى وأبى ، وأخى الأكبر إبراهيم كون لنفسه مكتبة عربيـة انجليزية ، كانت أول معين أستقيت منه . وقد شارك إبراهيم فى تحرير مجلة السفور وأخى الثـانى اسماعيل كتب مسرحية لم تمثل ، وعمى محمود طاهر حقى مؤلف مسرحى وقصصى وصحفى أذكر أنه كانت حين تظهر قصيدة لشوقى فى الصفحة الأولى من الأهرام كان البيت يقف على رجل ، كنا نقرؤها بصوت عال ونحفظها ونظـل نرددها . وكان عمى محمود طاهر على صلة وثيقة بشوقى . وقد سعدت فيما بعد بالجلوس إلى شوقى عدة مرات ، سواء فى محل « صولت » الحلوانى أو فى بيته . وفى إحـدى هذه المرات أعطانى قصته « أميرة الأندلس »، وهى مخطوطة لأبدى له رأيى فيها، وكنت لا أزال شابا فى السادسة عشرة » . .

ويقرر أنه كان يقرأ من الـكتب العربية القرآن الكريم ومقامات الحريرى ، والبخلاء للجاحظ ، وديوان المتنبى » .

ومن قراءاته الغربية يقول إنه قرأ كثيراً فى الأدبين الانجليزى والفرنسى ، وتأثر كثيراً بالأدب الروسى أكثر من تأثره بغيره لأنه وجد فى الأدب الروسى

---

(١) استطلاع صحفى بعنوان (لقاء الأسبوع – صاحب قنـديل أم هاشم لفـؤاد دوارة وأعاد نشره فى كتاب بعنوان (عشرة أدباء يتحدثون ص ١٠٥).

كل شخص تقريبا مشغولا بقضية كبيرة هى خلاص الروح » .

وبالإضافة إلى قراءات يحيى حقى وثقافته العربية والغربية ، ولنشأته فى جو أسرى مغرم بالثقافة ، فإن فى نشأته نفسها فى تلك الأسرة المحافظة التى تنتمى لأصل تركى ، ويعمل رجالها بالوظائف الحكومية أثراً فى تكوينه الفنى وقيمه التى بشر بها فى كتاباته .

ويقول إن أسرته كانت أميل إلى الأدب الرزين غير الخارج ولا المكشوف لهذا لم يحبوا قراءة ألف ليلة،وكانوا أميل إلى النصوص الجيـــلة التعبير الرشيقة الالفاظ ، ولهذا كانت الخطابات التى تتبادلها الأسرة أغلبها مكتوب بأسلوب أدبى متأنق . كما كان يحكمها كثير من الحياء يخشون معه زلة اللسان مهما كانت طفيفة ، وكانت أميل إلى الإنطواء على نفسها .

وتعلم يحيى حقى تعليما مدنيا والتحق بمدرسة الحقوق وتخرج فيهـا ثم عمـل معاونا للادارة ، وتنقل فى بعض بلاد القطر ، ثم سافر إلى الخارج وأقام بأوروبا زمنا منذ سنه ١٩٣٤ ، وعمل بالسلك الدبلوماسى ، ثم عاد إلى مصر وأحيل إلى المعاش ، واتصل اتصالا وثيقا بوزارة الثقافة ، وأشرف على تحرير مجـــلة المجلة زمنا .

ويحدثنا عن أطوار كتاباته الأدبية ، وتعلقه بفن القصة فيقـول إنه بـدأ يكتب فى سن مبكرة ، فى حوالى السادسة عشرة ، ولكنه لم يجمع تلك الكتابات الاولى ،وبدأ كتابة القصة سنة ١٩٢٢ ،وكان اهتمامه بالقصة القصيرة خاصة،وظل يولى الكتابة فيها بعد تخرجه فى تلك السنة من مدرسة الحقوق، ونشرت له مجلة «الفجر» تلك الباكورة ، ومنها قصة يقول إنه تأثر فيها بالكاتب الانجليزى إدجار ألان بو ، وأخرى عن الحيوان إسمها « فله مشمش لولو » .ونشرت له السياسة مجموعة منها « قهوة ديمترى» .يقول إنها قهوة حقيقية بمدينة المحمودية ، سجل فيها الواقع الذى كان يشاهده حتى أنه صور بها العمدة الذى كان يرتادها كما هو بصورته الواقعية، فكان أن غضب لتعريضه به ، وهو لم يقصد الى ذلك بطبيعة الحال .

قال يحيى حقي : « فتجنبت ذلك فيما بعد وفهمت أن الأدب الواقعي ليس هو التصوير الفعلي . وأصبحت الشخصيات التي أرسمها ليست منقولة من فرد واحد بل من مجموعة من الأفراد » .

وتأتي بعد هذه المرحلة الأولى من كتاباته المرحلة الثانية حين نقل معاونا للإدارة بالصعيد ، سنة ١٩٢٧/١٩٢٨ وكانتا سنتين هامتين جداً في حياته الفنية يقول : وتتمثل أهميتها في أربعة أشيـاء ، أولها إستقلالي في المعيشة ، أدخل وأخرج كالأشاء ، ومع ذلك ففي كل مرة كنت أضع فيها المفتاح في الباب إذا عدت متأخراً أشعر بشيء من التهيب كأني في بيتنـا القديم وأمي تنتظر . والشيء الثاني اتصالي المباشر بالطبيعة المصرية والحيوان والنبات . كنت قبل ذلك لا أفرق بين القمح والشعير ولا أعرف عن الريف سوى منظر الحقول . ولعلك تلحظ في القصص التي كتبتها في هذا العهد مقدار التحامي بالنبات والحيوان .. حقل القطن الجاموس المربوط على البرسيم ...

ثالثا إتصالي المباشر بالفلاحين .

رابعا إتصالي المباشر أيضا وبحرية بالجنس الآخر . وقد عشت هناك تجربة خصبة عميقة وعرفت أول حب في حياتي .

وقد سجلت هذه المرحلة على مستويين ، المستوى الوصفي في « خليها على الله » ، وقد كتبتها بعد مرور ثلاثين سنة على التجربة دون أن تكون لي مخطوطات أو مذكرات ، وجعلت محورها تأمل أسباب تلك الهوة التي تفصل بين الحكومة والفلاحين في ذلك العهد . وقد دهشت أشد الدهشة حين وجدتني وأنا أكتب هذا الكتاب بعد ثلاثين سنة لا أزال أعيش بوجدانه في منفلوط سنة ١٩٢٧/٢٨ .

أما المستوى الثاني فهو التصوير القصصي في مجموعة « دماء من طين » وهي صعيديات تدور في منفلوط ولها بقية في مجموعة « أم العواجز » كقصة « قزازة ريحة » و « حصير الجامع » .

وتأتي بعد ذلك المرحلة الثالثة وهي مرحلة السفر الى خارج مصر والتي انتهت

به إلى أوروبا ماراً بالحجاز وتركيا ، وهى مرحلة إتصاله بالحضارة الغربية يبدو تتلمذه فى الموسيقى والتصوير والمعارض والمتاحف والمعارض .

وقد تركت هذه المرحلة آثارها البعيدة كذلك فى فنه القصصى وأهم ما تنبه اليه بالنسبة إليها أنه لم يذب تماما فى الحضارة الغربية ولم تبهره بل إنه تماسك أمامها ، واحتفظ بشخصيته ، وإن أفاد كثيراً . يقول : «كنت دائما أشعر أن فى داخلى شيئا صلبا لا يذوب بسهولة فى نار حضارة الغرب » .

وكان من أول آثار ثقافته الغربية فى أدبه ذلك المقال الذى كتبه عن توفيق الحكيم سنة ١٩٢٤ . يقول «ففيه مراجع كثيرة حين أتأملها الآن أندهش لأنى نسيتها» .
وتأثر فى هذه المرحلة بالجبرتى وكتاباته حتى أنه كان يوقع بعض مقالاته باسم عبد الرحمن بن حسن اسم الجبرتى ، ومن بينها مقال بعنوان « الدعابة فى المجتمع المصرى » استمدها من كتاب الجبرتى ونشرت بجريدة البلاغ .

وكانت هذه المرحلة الثالثة بالنسبة اليه مرحلة تزود بالفكر والحضارة فى أوروبا كما كانت كتاباته هواية . وتتراوح القصص التى كان يخرجها بين واحدة واثنتين كل عام ، وكلها قصص قصيرة .

وقد أنشأ فى هذه المرحلة قصته قنديل أم هاشم ، ويضيف يحيى حقى إلى ذخيرته الغربية فى المرحلة الثالثة ذخيرة عربية أصيلة فى اتصاله بمحمود شاكر الذى يقول عنه « والمرحلة الرابعة فى حياتى الفنية تتمثل فى تتلمذى على يد محمود شاكر سنة ١٩٣٩ ، فقد قرأت عليه قدراً كبيراً من الأدب العربى القديم من الشعر الجاهلى إلى بقية أمهات الكتب العربية ، ومنذ ذلك الحين وأنا شديد الاهتمام باللغة العربية وأسرارها » .

والمرحلة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية وإلى أن تولى تحرير مجلة المجلة . وكانت مرحلة غنية بالقصة القصيرة والدراسة الأدبية والمقالة والنقد . وهى مرحلة النضج الفنى والفكرى واللغوى وفيها ظهرت محاولاته الجديدة فى التعبير فى « عنتر وجولييت » . « ومحاولات فى النقد » .

وأهم القصص التي سنعرض لها من إنتاجه « قنديل أم هاشم » ومجموعات: «صح النوم»، و«دماء وطين» و «عنتر وجولييت» .

قنديل أم هاشم :

نشرت القصة ضمن سلسلة « اقرأ » بدار المعارف سنة ١٩٤٤ ، وقد عرف بها بين جمهرة المتأدبين ، ونالت كثيرا من الاهتمام عند النقاد ، وعلل يحيى حقي نجاحها بأنها خرجت من قلبه مباشرة « كطلقة الرصاص فكان أن استقرت في قلوب الناس » .

يقول عنها: « إنها قصة غريبة جدا كتبتها في حجرة صغيرة كنت أستأجرها في حي عابدين حيث عشت لوثة عاطفية مثيرة عبرت عنها في أناشيد « بيني وبينك» التي ألحقتها بالكتاب .

ويلخص مضمونها بأنها تدور حول بطل من الشعب تلقى علومه في أوروبا وعاد إلى وطنه ليهز شعبه هزا ويقول له إصحى . تحرك ، فقد تحرك الجماد .

وتلقى النقاد على إختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم هذه القصة بالتحليل والتعليق وتفاوتت أحكامهم عليها فبينا نجد أحدهم وهو رشاد رشدى لا يعتبرها قصة إذ بمندور يصفها بالقصة الرائعة (١) ويقول المؤلف: « أنا أدرى الناس بعيوب هذه القصة وأهمها خلوها من الحوادث ، وربما كان رشاد رشدى على حق إذ نفى عنها صفة القصة ، ولكنها مع ذلك تمثل فهمى الخاص للقصة ، فأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث ، وأحب أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة . وقد شعرت أن لقنديل أم هاشم تأثيرا كبيرا على مختلف المستويات الثقافية ، وكل يهمنى فيها أن أصور الصدام بين الشرق والغرب بين المادة والروح ، بين الثورة على خمول الشعب والرغبة المتأججة في تحريكه (٢) .

---

(١) الجمهورية عدد ١٩٦١/٣/١٥ في باب (دراسات في الأدب والنقد)

(٢) مقال لقاء الأسبوع لفؤاد دواره بعنوان (صاحب قنديل أم هاشم)

ويدور موضوع القصة حول شاب، إسماعيل ابن الحاج رجب، الذى نشأ فى حى السيدة زينب قرب مسجدها العتيد الذى ارتبط به أهل الحى بروابط غيبية، فهم يعتقدون فيه اعتقادا كبيرا ويؤمنون بالبركة التى تضفيها عليهم السيدة، فهى ملجأ المحرومين منهم والعاجزين، يجدون عندها الأمل والاطمئنان.

وقد استقرت فى أعماق الفتى عقائد أهل الحى. يقول المؤلف: « كل ما يسمعه ولا يفطن اليه من الاصوات، وكل ما تقع عليه عيناه ولا يراه من الاشباح لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب والنفوذ إليه خفية والاستقرار فيه والرسوب فى أعماقه ».

وهكذا خرج إسماعيل ابن التاجر الكبير من هذه البيئة القاهرية الشعبية التى تعيش فيها أفكار وعقائد وتقاليد، خرج إلى أوروبا حيث بعث به أبوه لدراسة طب العيون، حيث مكث سبع سنوات، تغيرت فيها حاله، وبدأ يتفتح على حياة جديدة غريبة عليه، وبدأ يقف على ما أعطته الحضارة وما أعطاه العلم للبشرية. ووقف على الهوة الشاسعة التى تفصل بين بلده، والحضارة. وفى ظل هذا الموقف الجديد بدأ يراجع نفسه، ومعتقده، بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لعامة الجماهير. والنفس البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا اذا انفصلت عن الجموع وواجهتها، أما الاندماج فضعف ونقمة. قال يوما لزميلته الانجليزية: سأستريح عندما أضع لحياتى برنامجا أسير عليه.

فضحكت وأجابته: يا عزيزى اسماعيل. الحياة ليست برنامجا ثابتا، بل محاولة متجددة.

ويعود الدكتور إسماعيل إلى بلده وحبه القديم فيواجه صور التخلف الاجتماعى والصحى بروح العلم وما بثته دراسته ورحلته فى أوروبا من جرأة، ويدخل فى صراع مع مظاهر التخلف، مركزة فى الاسطى حسين الحلاق الذى تولى علاج الفتاة قريبته بزيت القنديل حتى قاربت أن تفقد بصرها. فيثور ويعصف بهذا كله ويتولى علاجها هو حسب ما يقتضيه العلم وما يقرره الطب.

قد تكون القصة من الناحية الشكلية مرتبطة بواقع اجتماعى فى حى السيدة بل ربما كان يعيش فى هذا الحى طبيب اسمه الدكتور اسماعيل عاش بالفعل فى حى البغالة وانفتحت له عيادة مشهورة بين الفقراء، وأنه كان محبا لهم، وكان يحب النساء خاصة، ومر بالتجربة نفسها التى مر بها بطل قصة يحيى حقى. ولكن ذلك لا يمنع من أن يحيى بنى بناء جديدا ووضع لقصته مضمونا قيما .

وقد سبقت الإشارة إلى أن ارشاد رشدى رأيا يقلل من قيمة القصة من الناحية الفنية لقلة أحداثها،ويعود رشاد رشدى فيرى أن هذا التطابق الواقعى نفسه لا يكفى لبناء قصة متكاملة ، لأننا نبحث فيها عن المعنى الكلى لها فلا نجده». فالقصة تزخر عنده بتفصيلات يرتبط بعضها ببعض أرتباطا آليا بحتا أى أنها لا تكون فى مجموعها فكرا متماسكا كل جزء فيه ضرورى لأن يتعاون مع الأجزاء الاخرى فى إضفاء المعنى الكلى على القصة . فنحن نستطيع أن نسقط هذه التفاصيل دون الأضرار بالقصة .

والحدث الروحى أو الباطنى فى نفس البطل هو الأساس فى القصة ، ويركز الدكتور الراعى على « التكنيك الجديد فى فن يحيى حقى إذ يعمد إلى الرمز . يقول :

« وقد اختار يحيى حقى لحكايته الاسلوب الرمزى ، فقنديل أم هاشم تعنى فى المحل الاول هذا الذى حدث من الأحداث للاشخاص لا فى شكل القصة » ونعنى على مستوى أعمق ، أبعد أثرا .

فاسماعيل هو روح مصر الناهضة القوية المتوثبة ، وفاطمة النبوية هى مصر التقليدية المستندة على أساس صلب من تاريخ وتراث كبيرين ، ومارى هى أوروبا الحديثة الفخورة بعلمها المادى دون إيمان أو اكتراث كبير بالإنسان .

ومقام الست هنا الإيمان ، والقنديل شكل الايمان . ومعنى الحكاية على هذا المستوى أن مصر ترفض الروح الجديدة إذا أريد بها أن تفرض عليها فرضا ميكانيكا من الخارج ، ولكنها تقبلها إذا ما جاءت إليها معرفة خلاقة تحترم

التراث وتسعى الى الاندماج دون التسلط »(١)

ويقول إن الانتقال من المستوى الواقعى فى القصة الى المستوى الرمزى يتم وتفاعل الأحداث الروحية التى يمر بها اسماعيل . فإن إسماعيل كان راضيا مطمئنا « فالقنديل » وسنان كالعين المطمئنة، إشعاعه كاشعاع وجه وسيم لأم ترضع طفلها فينام فى أحضانها ، بل إن سلسلة هذا القنديل لا وجود لها فى الواقع ، انها « وهم وتعلة » .

أما نوره فليس كالنور الذى تألفه « كل نور يفيد اصطراعا بين ظلام يجثم وضوء يدافع الا هذا القنديل فإنه يضىء بغير صراع » .

هذا حال القنديل فى حالة اطمئنان اسماعيل وإيمانه . وتنقلب حالته عند ثورة إسماعيل وتغيره ، فأختفت خصائصه وطفا القنديل نفسه على السطح ، وأصبحت الصورة التى تلقاها العين لدى الناظر الخارجى صورة قنديل واقعى قد علق التراب بزجاجه وأسودت سلسلته من هبابه ، تفوح منه رائحة احتراق خانقة أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء .

ويستبعد السرد ، وقد أشار المؤلف نفسه إلى كراهيته لهذا السرد ، وقد أختصر الحدث الواقعى الا ما يتصل بالحدث الروحى أو النفسى وهو عصب القصة كما قلنا .

وهو يميل إلى التعبير الشعرى فى أسلوبه، أى التعبير بالصورة، وهى طريقة أكثر تركيزا واقتصادا فى الألفاظ . والدليل على اختزاله للسرد الواقعى والوقائع المادية نجده فى الوصف السريع الأنيق لميدان السيدة زينب حيث يلقى أمامنا بمجموعة من الصور منتقاة بعناية تمثل نواحى من حياة الميدان تسندها وتؤيدها هتافات من نداءات الباعة وحوار السكان ،وبعض التأملات ترد على لسان الراوى للحكاية(١) .

---

(١) راجع دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ١٦٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٨١ .

والصورة مع ذلك مرموسة بخطوط رشيقة وألوان لم تكلف الفنان سوى ضربات قليلة بفرشاته .

ولاهتمام المؤلف بالجانب الروحى وتقديمه على الجانب المادى فإنه لايهتم برسم شخصياته من الخارج بل هو يقصر اهتمامه على محاولة التعمق فى أرواحها وعقولها.

ولا ينطبق ذلك على الشخصيات الثانوية وحدها بل على إسماعيل الذى يحاول أن يبحث فى القنديل عن صفحات ترسم ملامحه السطحية أو الظاهرية ويعيننا على تخيله فلا نجد(١) .

وشخصيات القصة شخصيات بسيطة غير معقدة لاتتحول ولاتتطور ، إنما الشخصية الوحيدة التى تتطور هى شخصية اسماعيل .

ويبنى القصة على لسان صاحبها ثم سرعان ما يتغير اللسان المتكلم إلى وصف الغائب ، ويرجع ذلك إلى العلاقة التى تربط بين الراوى وبطل القصة .

ويقفز يحى حق قفزات معنوية وراء الخواطر أو أستطرادا لها ، فمثلا يصف إسماعيل قافزا على سلم الباخرة،ثم يتكلم على لسان ابن أخيه وهو يستقبله ثم يعود مرة أخرى فإذا باسماعيل على ظهر الباخرة وإذا الباخرة مقبلة من بعيد وطيور البحر تستقبلها .

وهو متأنق فى أسلوبه هنا يوشيه بمختلف الشيات ، وبذوقه البديع ، وأناقة العبارة ، وقد نشأ فى جيل يتعشق هذه الطريقة . وأنظر إليه يصف رسو الباخرة فيقول .

« ورن الجرس إيذانا بموت الباخرة ، فأصبحت جثتها فريسة لجيش من النمل البشرى يهاجمها ، جنود وضباط وأخواننا المحتلون ولو أنهم أخلاط مطربشون ، وحمالون وصيارفة وزوار . ثم انطلق الزحام المتدافع وتعالت النداءات » (٢) .

ويصف إسماعيل وقد خرج إلى ميدان السيدة قبل سفره إلى الخارج ، وقد

(١) فى الرواية المصرية ص ١٨٤

(٢) قنديل أم هاشم طبع دار المعارف ص ٢٨

أضطرب أمامه بعد أن خرج من الضريح . فكل ماحدث له بعد خروجه من المقام شمله من أخمص قدميه إلى رأسه كالتيار المندفع العنيف ، يتأرجح فيه ملق القيادة مقلوب الوضع ، فقد خلاله الزمن ترتيبه ، والمرئيات اعتدالها ، والأصوات صدقها وفروقها » .

صح النوم :

وينتقل فيها المؤلف من جو الأحياء الشعبية فى مدينة القاهرة إلى جو القرية المصرية ولا يرسم لهذه القرية معالم تبرزها بين القرى المصرية فى الصعيد أو الوجه البحرى ، لكنه يعرض لقطاعات عامة فى حياة الفلاحين تترى وكأنها مجموعة قصص متلاحقة ، منفصلة متصلة ، وتنقسم القصة كلها بقطاعاتها إلى قسمين رئيسيين، كالظل والنور ، يعرض فى الجانب الأول ، جانب الظل مشكلات الريف المصرى العتيدة ، ويصور ما يحى فيه من تخلف واجرام يستهلكان طاقاته ، ومايمكن أن يدخله إليه الوعى والعلم إذا صدق أبناؤه العزم ، وأولوه رعايتهم واهتمامهم .

وتدور القصة حول الشاب المثقف « الأستاذ » الذى ينتظره أهل القرية جميعا ليأخذ بأيديهم فيخرجهم من الظلام إلى النور

وقد يرى فيها بعض النقاد رمز مصر فهى القرية الكبيرة، ولحالها قبل الثورة ، ثم حالها من بعدها وقد يرون فى شخصية الأستاذ شخصية قائد الثورة(١) ، ولكن القصة على أية حال وبعيدا عن هذا التأول للرمز تحاول أن تنفذ إلى أعماق الريف المصرى وأسراره ، وأن تناقش مشكلة الجهل والتخلف. وهى بهذا رديفة لقنديل أم هاشم ، فتلك تناقش قضية التخلف فى مجتمع المدينة ، وهذه تناقش القضية نفسها فى مجتمع القرية .

وطريقة يحيى حقى الفنية لاتكاد تتغير عن طريقته فى القنديل . فهو أميل إلى رسم القطاعات وعرضها من الداخل، ولايسترسل فى السرد أو تتابع الأحداث، ويفقد هذا القارىء الأحساس بالبناء المتكامل للقصة .

---

(١) فى الرواية المصرية لفؤاد دوارة ص ٣٦/٣٧ ونقد إصلاح ص ١٦١ .

وتدور القصة أيضا على لسان الراوى حيث يلتقى ببطل القصة أو « الأستاذ » مرتين قبل الاصلاح وبعده .

ونتساءل : هل أستطاع يحيى حقى أن يصور حياة الريف المصرى ، وهو الحضرى ، الذى ينتمى فى أصوله إلى أسرة تركية من الموظفين؟ وندع الدكتور طه حسين يرد على هذا التساؤل . فيقول إنه صور فى هذه القصة جوا غريبا عن أجواء القرية المصرية وأدخل عناصر لاتعرفها . يقول طه حسين ـ وقد عرض للحانة التى وردت فى القصة :ـــ

« فلسنا نعرف فى قرانا حانة تشبه هـذه الحانة التى صورها الكاتب لنـا ، ولسنا نعرف من أهل الريف المصرى من يخلص لصناعة صاحب الحانة، ولامن يفرغ له من الجماعات منذ يقبل المساء حتى يتقدم الليل . . . وبناء الحانة نفسه غير مألوف فى قرانا . كل هذا لانعرفه فى قرية مصرية،ولكنة مألوف كل الإلف فى كثير من القرى الفرنسية والإيطالية . والمترددون على الحانة أنفسهم من أهل القرية مصريون فيما يبدو من أشكالهم وصورهم ولغتهم، ولكن أطوارهم وأذواقهم ، وأعمالهم وما يديرون بينهم من حديث ، كل ذلك أجنبي قد نقل إلى مصر نقلا .. نقل من فرنسا أو نقل من أيطاليا أو نقل من أى من هذه البلاد التى أقام فيها الأستاذ يحيى حقى إقامة طويلة أو قصيرة »[١].

بل إن طه حسين لا يرى الناس أنفسهم وما عرضه المؤلف من صور الفلاحين مما يوافق فلاحينا المصريين فى قرانا فى الوجه البحرى أو الصعيد . « وكل هؤلاء الأشخاص الذين عرضوا علينا من الرجال والنساء ليس بينهم وبين ريفنا المصرى إلا أسباب واهية ضئيلة لاتكاد تستمسك »[٢].

ويأخذ طه حسين على المؤلف فى القسم الثانى تعمده إقحام الواقـع التاريخى

---

(١) نقد وأصلاح الدكتور طه حسين ص ١٠٧

(٢) المصدر نفسه ص ١٠٨

لمصر بعد الثورة والحديث بلسان المصلح لا بلسان لأديب الفنان . يقول طه حسين :

«واضح أن قريته تلك هى مصر ، ولا غرابة إذن فى أن تكون فيها الحانة والعاكفون عليها من الناس . . وواضح أن محدث المعجزة «الأستاذ» هو قائد الثورة وأصحابه وأعوانه . وواضح آخر الأمر أن الكاتب يريد أن يرضينا عما تم فى مصر من الاصلاح ، ويعزينا عما لايزال فيها من آثار الضعف وبقايا الفساد، لأن «باريس لم تبن فى يوم واحد» كما يقول الفرنسيون . ولكنى لا أكتم الكاتب الاديب أنى أوثر حلمه الرائع الجميل على برنامجه فى فلسفة الاصلاح ، لأنى أجد فى حلمه أدبا رفيعا بارعا ولا أجد فى برنامجه إلا كلاما نقرأه فى كل يوم »[1].

يقصد بالحلم القسم الأول من القصة ، وقد رسمه الكاتب بفنية رفيعة ، بعكس القسم الثانى الذى يصفه طه حسين بأنه برنامج أصلاحى يقع فيه على الأرض أو يفقد فيه جناحيه .

دماء وطين :

ودماء هى دماء شهداء الغرام أو شهداء الحب فى أعماق الصعيد الذى لا يعترف بهذه العلاقة ، بل يعتبرها آثمة عقابها الموت . والطين هو طين الأرض الطيبة ، التى يرتبط بها الفلاحون ويعيشون معه وعليه .

والقصة تدور فى الصعيد مستوحاة من حياة الكاتب هناك طوال عامين ، معاونا للادارة ويبنى المؤلف قصته على أساس الخطابات المتبادلة بين البطل والبطلة ، ويقوم ناظر البريد بدور الراوى ، وهى فى الحقيقة تنقسم إلى قسمين كل منهما متعلقة بالأخرى . والأولى قصة ناظر البريد الذى حطمته حياة الريف والوحدة وهو أبن المدينة ، والثانية قصة فتاة ريفية متعلمة أحبت أحد زملائها فى الدراسة . وهذه العلاقة محرمة فى الصعيد، وخاصة إذا أثمرت ثمرة محرمة فختامها الموت.

---

(١) نقد وإصلاح ص ١٦١

عنتر وجولييت :

وهي قسمان كذلك: مجموعة قصص، ولوحات ، ويرى أحد النقاد[١] في مجموعة القصص القصيرة أستمرارا للصراع بين الجانبين العلمي والغيبي الذى بدأه فى قنديل أم هاشم ، وقد بدأ فى حدود ضيقة فى « السلم اللولبي » و « الديك الرومى » ، و « فى العيادة » وهى تتمسك بالشكل الفنى للقصة القصيرة ، وتتحرر قليلا قصصة الأخرى فى المجموعة منه ، كما فى قصص « سوسو » « ومولد بلا حمص » ، حيث عمد إلى الاستطراد والأطالة فى السرد ، مما نال من أثر الحدث وهو عيب بدا أكثر من مرة فى طريقة المؤلف الفنية ، أعنى « تكنيكه » .

والمجموعة كلها تضم تسع قصص وأحدى عشرة لوحة، وجعل عنوان المجموعة لأحدى هذه القصص التسع وهى « عنتر وجولييت » ، وموضوع القصة يدور حول زوج من الكلاب ، عنتر الكلب الشريد ، وجولييت ، كلبة مرفهة أثيرة لدى أصحابها المترفين .

وأهم ما يميز هذه القصة هى المحاولة الجريئة التى كتبها بها ، والتى أراد فيها أن يخرج عن السرد العادى فى بناء الجمل ، ويأخذ بطريقة الشعر المنثور . يقول فى مقدمة المجموعة : « وسيجد القارىء فى هذه المجموعة قصة عنتر وجولييت » مكتوبة على نحو جديد حاولت فيه أن أكسر ما أمكن من مطالب السرد حتى تتحرر الفكرة من سيطرة التركيب اللغوى » .

وقابل النقاد هذا الاتجاه بالرضى أحيانا وعدم الرضى أحيانا ، فاعتبرها بعضهم وثبة كبرى[٢] . ويقول إن فيها تجربة فنية رشيقة يثور فيها يحيى حقى على مطالب السرد القصصى ليحرر الفكرة من السيطرة اللغوية أو سيطرة التركيب اللغوى ، وهى تجربة مريحة لا تنطبق فى غير فن يحيى حقى ويقول آخر : « وقد ساعد

---

(١) محمد كامل فى أخبار اليوم عدد ١٨/٢/١٩٦١

(٢) راجع مقال نعمان عاشور فى الجمهورية بعنوان « الوثبة الضخمة فى عنتر وجولييت » عدد ٢١/٢/١٩٦١

هذا الأسلوب فى «عنتر وجولييت» على إظهار الفكرة وحصر الانتباه فيها أكثر من أسلوب السرد العادى ، ولكن الخوف هو أن تشيع هذه الطريقة فى الكتابة وتنقلب إلى تكلف »(١) .

ويقول سعد وهبة: « إنه يكتب القصة على طريقة الشعر الحر (٢) ، فهو يقسمها إلى مقاطع يحمل كل مقطع معنى جديداً ، وهو قد أستغنى عن أدوات الربط وحروف السببية وغيرها . . هل يمكن للمعنى أن يستقيم فى الذهن دون حاجة إلى هذه الروابط ؟ . الواضح أن يحيى حقى استخدم فى تجربته أدوات الربط فعلا وحروف السببية ، ولكنه لم يقدمها بصيغتها المعروفة كألفاظ وإنما قدمها كشىء آخر « فالربط بين جملة وجملة يحدث فى ذهن القارىء بواسطة الانتقال من معنى إلى معنى بتقسيم الجمل وأستخدام أوائل السطور ، أو أستخدام علامات الإنتقال من فقرة إلى أخرى »(٢) .

ويقول كامل الشناوى: « وعسى ألا يكون الحكم على هذه التقليعة الجديدة هو المسارعة إلى اتهامها بأنها تقليد مفضوح للشعر المنثور . ولقد سارعت وحكمت على قصة « عنتر وجولييت » بأنها ليست تقليدا مفضوحا للشعر المنثور ، وإنما هى تقليد فقط (دون مفضوح) . إن يحيى حقى فنان كبير ، ومن حقه أن يعطينا كل تجاربه ، وقد مارس هذا الحق حين أعطانا « عنتر وجولييت » . والحكم على هذه التجربة بالنجاح يحتاج ولاشك إلى وقت أكثر(٣) .

وإذا كان هذا الموقف الأخير ليحيى حقى يطرح للبحث قضية الأسلوب عنده ، فإن مانلحظه منه منذ بدايات قصصه الميل إلى التركيز ومحاولة الخروج ما أمكن عن السرد أو السياق الرتيب للعبارات . وقد أعترف بأنه فى محالاوته للتجديد فى أسلوبه القصصى تأثر بطريقة بعض كتاب القصة الإنجليز ممن كانت لهم جهود

---

(١) مقال محمد كامل بأخبار اليوم

(٢) مجلة الأذاعة عدد ١٩٦١/٢/٤

(٣) كامل الشناوى فى الجمهورية ١٩٦١/٢/٩

واضحة فى هذا المجال وقد أشار بصفة خاصة إلى الكاتبة القصصية فرجينيا وولف فقال: « ومن أثروا فى أسلوبى تأثيرا واضحا ليتون ستراتشى، وفرجينيا وولف. واست أخجل من القول بأنى منذ تناولت القلم فى سن مبكرة وأنا ممتلىء ثورة على الأساليب الزخرفية، متحمس أشد الحس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمى الذى يهيم أشد الهيام بالدقة والعمق. وقد أرضى أن تغفل جميع قصصى ولكن سيحزننى أشد الحزن ألا يلتفت لهذه الدعوة التى عبرت عنها فى القصة ثم فى محاضرتى « حاجتنا إلى أسلوب جديد »، وقد نشرتها فى كتابى « خطوات فى النقد » ».

ويعود حقى إلى تبرير تلك الثورة على الأسلوب التقليدى فى مقدمة مجموعة «عنتر وجولييت» فيقول: « ظللت طول عمرى أضيق أشد الضيق عند كتابة القصة القصيرة بما أسميه « عنصر السرد » أى خضوع الفكرة لسيطرة مطالب تأليف الجمل وترتيبها وربط بعضها ببعض، فالفكرة عندى لا ينبغى لها أن تمشى فيها كالأعمى ويده على حواجز بين الجانبين تحدد مسيره وتهديه إلى الطريق، بل يجب أن تنطلق بلا قيود، أى تقفز أحيانا بدل أن تمشى على الوقت ».

وكتب أحمد عباس صالح مقالا طويلا عن يحيى حقى عرض فيه لهذه الظاهرة فى فنه القصصى وعزاها إلى طبع مغروس فيه، وإلى طبيعته كإنسان يقول: « ويحيى حقى تأتى إليه الأفكار كالكشف الصوفى، تلمع فجأة فتسيطر على كل تصرفاته .. وهى تأتى مقطعة وكأنها سلسلة من الانفجارات، بينها فراغات زمنية ... فيما بين هذه الانفجارات يتصرف تصرفات عادية ». ويقول: « وفى مقالاته وقصصه هذه القفزات، يقفز من فكرة إلى فكرة، وليس بينهما رابط إلا الرابط النفسى الذى يضم قفزاته فى سلسلة واحدة. ولكن هذا الرابط فى داخل نفسه، ولذلك تحتاج قراءته إلى عناية وتركيز »(١).

ويمزج بين العامية والفصحى بطريقة سهلة يسيرة. لا يبدو فيها تكلف العامية،

---

(١) الجمهورية مقال « كتاب عرفتهم — يحيى حقى » عدد ٧ أبريل سنة ١٩٦٣

ومع ذلك لاتشين عاميته ديباجة كلماته الفصحى ، وهو مغرى بهذه العامية فى الحوار لتصوير الجو أحيانا أو لاعطاء أبعاد لشخصياته الشعبية . وقد حدثنا هو عن إحساسه بالروح الشعبية ، وحبه للطبيعة المصرية ، وقال إنه أتصل بها أتصالا مباشرا عند تعيينه بمنفلوط معاونا للإدارة سنة ١٩٢٧ يقول: « ولعلك تلحظ فى القصص التى كتبتها فى هذا العهد مقدار التحامى بالنبات والحيوان . . حقل القطن ، الجاموس المربوط على البرسيم ».

ويقول فى موضع آخر إنه أثناء إقامته فى أوروبا كان يحن للأحياء القديمة. يقول: « . . التى أسمع فيها كلمات مثل « اجرنتّا »، « ويادلعدى » أحن لهذه الجموع الفقيرة من المساكين والغلابة الذين يعيشون رزق يوم بيوم ، هذا ما كنت أحن إليه فى مصر »(١) .

ويقول فى حديث آخر إن هناك حبا عجيبا ربطه بجموع الشعب ... « لدرجة أننى أحس به أكثر مما أخالطه ، بل بلغ بى الهوس فى بعض الأحيان أنى تصورت أنى على صلة بكل ما أراه حتى بطوب الأرض .. باللقمة الملقاة .. بعربة الكشرى الواقفة على قارعة الطريق . . ببائعة الفجل . . ببائعة الحلوى . . وأظن أنى جمعت فى ذهنى قاموسا يكاد يكون كاملا للغة الشعب، ولذلك كنت مهتما أشد الاهتمام بتتبع كل تطور إجتماعى فى حياة هذه الجموع »(٢).

ويقول عنه أحمد عباس صالح « وقد حيرتنى شعبيته ومصريته ، وهذا الميل العنيف إلى الأحياء البلدية والناس الطيبين ، وكأنه درويش من دراويش السيدة. فقد عاش يحيى حقى فى السلك الدبلوماسى عشرين سنة أو يزيد ، قضى فيها سنوات فى تركيا وإيطاليا وفرنسا فضلا عن البلاد العربية الأخرى التى مثلنا فيها. وثقافته غربية أصيلة ، فهو يقرأ ويكتب بالفرنسية والانجليزية والتركية ، ثم تزوج من

---

(١) جريدة الشعب مقال لفوزى سليمان « ساعة مع يحيى حقى » فى ٥ نوفمبر سنة ١٩٦١

(٢) فـؤاد دواره فى الحديث الذى أجراه مع يحيى حقى

سيدة فرنسية وأصبح حديثه اليومى فى بيته بالفرنسية .. ومع ذلك فهو درويش من دراويش السيدة . قال لى إنه لا يدرى سببا فى التصاقه بالشعب، إنما يشعر شعورا جارفا بأنه قطعة منه وعندما يكتب عن سيدة مصرية من أعرق الأحياء الشعبية يحس أنه يفهمها ويفهم لغتها واصطلاحاتها ، ولا يجد عناء من أى نوع وهو يتمثلها وكأنها واحدة من الغورية أو باب البحر . هذا كله مع أن جده جاء من بلاد المورة وزوجته تركية »[1].

ويؤكد هذا المعنى مراراً فيقول فى موضع آخر: «أما الظاهرة التى أحار كثيرا فى تحليلها فهى أنى وإن كنت من أصل تركى إلا أنى أحس أنى شديد الاندماج بتربة مصر وأهلها . وفى بعض الأحيان هذا الشعور يرجنى رجا شديداً ، ومعرفتى باللغة العامية وتعبيراتها تفوق ما حصلته منها مباشرة . وقد يكون ذلك راجعا إلى الفطرة والحس والإحساس غير الواعى ، ولعل هـذا الحب هو الذى يميل بى كثيرا إلى استخدام بعض الكلمات العامية فى كتاباتى رغم أنى من المهووسين بالفصحى ولكنى لم أكتب فى حياتى كلها قصة بالعامية من أولها إلى آخرها ».

وقد أكد النقاد هذه الناحية فى يحيى حق وتمنى روح الشعبية المصرية بما يمثلها به فى قصصه من صور بيئات الفلاحين حيث يشم عبير الأرض الطيبة . ويقول رشدى صالح إنه كلف بحياتنا المصرية ، وذلك هو السر الكبير الذى يثقل قلبه . باح بهذا السر فى سطور قنديل أم هاشم فانتزع لنفسه أعجابا ثم باح به فى صح النوم فضاعف إعجاب الناس بفنه، وظل يعترف بهذا السر فى سطور « خليها على الله » كأنه مكلف بعشق أرضنا وأهلها ، والتعبير عن هذا العشق ما استطاع. هو فيما أرى هذا العاشق الصادق، العشق لحياتنا »[2].

طريقته الفنية « التكنيك » :

تختلف طريقة يحيى حق فى قصصه باختلاف المضامين ، وقد أشرنا أثناء

---

(١) مقال « كتاب عرفتهم » المذكور قبل

(٢) رشدى صالح فى يومياته بالجمهورية بعنوان لا تطفئوا القنديل ليحيى حقى

استعراضنا لقصصه إلى طرقه فى بنائها ، ولا بأس أن نشير هنا إلى رأيه فى القصة القصيرة مما قدم به لمجموعة « عنتر وجولييت » . يقول: « يخيل إلى أن النوع الذى أحبه هو قصة قصيرة لها مقدمة طويلة محذوفة ، فإن هذا الحذف هو تعليق شعور القارىء منذ أول سطر أنه بإزاء مخلوق حى سوى الخلقة وجو متكامل ، وإن تكشفت له أوصاله وعناصره بعد ذلك قليلا قليلا » .

ويعرض لنا فنه القصصى وما أدخله على بنائها ،أو صور البناء الجديدة فيقول إن قصة البوسطجى أول قصة فى رأيه تعرض على طريقة « الفلاش باك » أى البدء بالأحداث المتأخرة فى القصة ، ومنها طريقة الشكل الدائرى التى أستخدمها فى قصة « السلحفاة تطير » ، ومعناها أن القصة تنتهى من حيث بدأت ، وفيها لعبة فنية أخرى كانت وليدة أحساس، وتتمثل فى أختفاء البطل الحقيقى وراء بطل ظاهرى، فبطل القصة الحقيقى هو العامل وليس داود أفندى.

ومن قصصه ما يستخدم فيه الراوى « كقنديل أم هاشم » ،أو الخطابات المتبادلة « كدماء وطين » . وهو يعمد إلى طريقة « تيار الوعى » أو الترابط الشعورى ، ويساعده التركيز والإيجاز فى العبارة عن الميل إلى روح الشعر التى تبدو فى التأمل والخيال .

لكن الخيال ليس الطابع الغالب بل هو يجرى على طريقة الواقعيين فى الارتباط بالأرض . والميل إلى كثرة التفصيلات مما قد لا يدخل كثيرا فى موضوع القصة أو لعله يعطل التسلسل الحدثى[١] .

---

(١) راجع ما كتبه مصطفى محمود فى روز اليوسف بتاريخ ١٩٦٠/٢/٦

يوسف إدريس

وفنــه القصصى

يعد يوسف إدريس من كتاب القصة المصريين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية بين طبقة الشباب اليساريين المتطلعين إلى مستقبل جديد يدعون له ويبشرون به فى كتاباتهم ويحاولون هدم القديم ، أو نبذه ، ليبنوا على أنقاضه ما يتصورون من بناء جديد للمجتمع المصرى .

وإذا أتيح لأحد أن يؤرخ الحركة الأدبيـة المعاصرة فى مصر فإنه لا شك سيلقى ضوءا على جماعة شباب الأدباء من كتاب وشعراء ، ممن تجمعوا وفتحت لهم جريدة المصرى صدرها وذهب بعضهم إلى صحيفة روزاليوسف ، ثم ضمت بعضهم المساء والجمهورية .

وقد كان لهؤلاء جميعا دورهم الواضح فى ظهور تيار جديد فى الأدب المصرى المعاصر فى الشعر والقصة والمقالة الصحفية .

وكان يوسف أدريس (ولد سنة ١٩٢٧) من بين هذه الجماعة من الشباب ، وقد بدأ يتجه إلى كتابة القصة أثناء دراسته فى القصر العينى (سنة ١٩٥٠) وتخرج بعدها سنة ١٩٥١ ، ووالى الكتابة فى الصحف فى مجلات القصة وقصص للجميع، والكاتب والملايين ، ثم انضم إلى شباب أدباء جريدة المصرى عام ١٩٥٢ ، واختارته مجلة روزاليوسف ليشرف على باب القصة فيها .

وجمع قصصه وكتاباته فى مجموعات أصدرهـا تباعا ، فأخرج سنة ١٩٥٣ مجموعة «أرخص ليالى» بالكتاب الذهبى بدار الهلال، ثم «جمهورية فرحات» بالكتاب الذهبى سنة ١٩٥٦ ، فمجموعة «البطل» عن دار الفكر سنة ١٩٥٧ ، «وأليس كذلك» ، «وقاع المدينة» عن مركز كتب الشرق الأوسط سنة ١٩٥٨ ، «وملك القطن» (مسرحية) عن دار النشر القوميـة سنة ١٩٥٧ ، «واللحظة الحرجة» «مسرحية» بالكتاب الفضى سنة ١٩٥٨ ، ورواية «الحرام» سنة ١٩٥٩ ، «وآخر الدنيا» مجموعة قصصه بالكتاب الذهبى بروزاليوسف، ومعها قصة «الغريب» سنة ١٩٦١ ، «والعيب» صدرت

بالجمهورية ٦١/١٩٦٢ فى حلقات ثم طبعت بعد ذلك ، «ولغة الآى آى» سنة ١٩٦٤ ، «ورجال وثيران» ١٩٦٢ ، ومسرحيتا الفرافير ، والمهزلة الأرضية .

وإذا ما قسمنا حياته القصصية إلى ثلاث مراحل : من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٨ ومن ١٩٥٨ إلى ١٩٦٧ ثم من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ فسنلاحظ أن أكثر مراحل يوسف إدريس خصوبة هي المرحلة الوسطى ، فقد أخرج فيها مجموعات كثيرة متنوعة بين القصة القصيرة والقصة والرواية والمسرحية ، وأقل هذه المراحل الأخيرة منذ النكسة سنة ١٩٦٧. وإذا ما نظرنا إلى موضوعات قصص يوسف إدريس ومسرحياته بصفة عامة فإننا نجدها جميعا تدور حول قضايا ومشكلات المجتمع المصرى المعاصر ، فى الريف أو فى المدينة ، وهى المشكلات التى يحس بقسوتها شباب المتعلمين ، ويعانون من وجودها ، ويلقون بأبصارهم إلى اليوم الذى يتخلص فيه مجتمعهم منها ليخرج إلى نور الحياة المصرية بعد هذا الليل الطويل فى طى التخلف .

ففى مجموعته الأولى «أرخص ليالى» نجد قصته الجيدة التى جعل عنوانها للمجموعة ، ويعالج فيها عناء الفلاح ووحشته فى القرية فى ليالى الشتاء الطويلة القاسية ، ويصور نماذج عديدة من الريف ، من حيـــــاة الليل واللصوص فى «الغريب» ، وما يشيع فى الريف المصرى من العقائد الغيبية فى المشايخ والكرامات والنذور فى «طبلية من السماء» ، والاحساس الكبير بمعنى الشرف والعرض فى «حادثة شرف» ، «والحرام» . كما يعالج فى الرواية الأخيرة «العيب» مشكلة اجتماعية حية هى مشكلة عمال التراحيل ، ويلقى عليها ظلالا كثيفة ، قد لا تعبر عن الواقع الاجتماعى للمشكلة بقدر ما توحى بالغاية التى أرادها لها أو التى رسم خطوطه لبلوغها ، وهى حل المشكلة بعد الثورة .

وليست بتلك البساطة التى تناولها بها الكاتب ، فإن كثيرا من القضايا متغلغل فى أعماق المجتمع ولا يمكن بمجرد سن قانون أو إصدار قرار تبديل الحياة ، أو قلبها رأسا على عقب .

وأن تغيير الرواية يقتضى قبل كل شيء تغيير المسرح والتركيب الاجتماعى للريف ، وبناء الحياة نفسها على أسس جديدة ومفاهيم جديدة ، لا تبعد كل البعد عن الواقع المتوارث ، بل تأخذ منه وتطوره ، أو ترشده .

ويهتم يوسف إدريس كثيرا بالتفصيلات فى الوصف والوقوف أمام الجزئيات تأثرا بالاتجاه الواقعى والطبيعى لكن ذلك الاهتمام لا يؤدى دائما إلى ما يريده من تهيئة الجو أو المساعدة فى البناء الفنى للقصة بل لعله فى كثير من الأحيان يخرج إلى تعثر التسلسل الطبيعى وبطء الإيقاع ، مما يبعث الملل فى القارىء .

ونمثل لوصفه الليل فى قصة الغريب ، وهو ليل الريف الموحش . يقول « كان الليل هائلا كبيرا كخيمة مأتم كللت بالسواد حدادا على وفاة النهار وليس فيها سوى أنوار قمر شاحب ونجوم أضيئت لتهدى إلمعزين،وكانت الغيطان واسعة ممتدة أوسع من غيطان النهار ، نترك حقول القمح المحصود لندخل حقول الأذرة ونخرم وسط أقطان ، ونرقب خيالاتنا المعتمة فى الأرض الغارقة بالماء تنتظر زراعة الأرز ، أرض كثيرة ، شاسعة وممتدة ، كل شبر منها مزروع ومعتنى به ، وعرق من أجله هؤلاء الغلابة الراقدون فى بيوتهم ، وكأنما ناموا من الحزن يتقلبون فى انتظار أن يأتى النهار ويغترف منهم بقبضته ، ثم بكل عزمه يبذرهم ليفرش بهم وجه الأرض فيقلبوا سوادها خضرة ، وخرابها عمارا ، وطميها خبزا ، إلى أن يجىء الليل وبمنجله يحصدهم وبأسراره وخفاياه يخزنهم فى صوامعهم الآلية المصنوعة هى الأخرى من الطين [(١)] .

ويعرض لجوانب من حياة المدينة ومشكلاتها فى جمهورية فرحات ، حيث يعرض حياة الليل الآثمة ، وشذاذ المجتمع والمنحرفين وقد جمعهم مخفر الشرطة ، أمام الشرطى فرحات ، ويعرض لمشكلة المرأة العاملة وزحام المواصلات ، وبعض

---

(١) آخر الدنيا ص ١١

التجارب الخاصة فى ميدان الطب الذى يعمل فيه ، ففى قصة «شيخوخة بدون جنون» يصف حياة طبيب صحة فى الأرياف بين تطعيم الأطفال وإستخراج شهادات الوفاة ، ويصور العالم الغريب الذى يتصل بالطبيب .

ويتناول بعض القضايا الإنسانية ، مثل مشكلات الطفولة ، والعلاقات الأسرية بين الأبناء والآباء وما يطرأ عليها فى ظل المدينة ، بل وما يلقاه الأطفال وما يفكرون فيه فى وسط المدينة الكبيرة الزاخرة التى تضيع فى زحامها كل شىء . وفى «آخر الدنيا» يعرض صورة الطفولة المعزولة عن الأبوين كالنبت الوحيد فى الصحراء ، صحراء العاطفة حيث تفتقر فيها إلى الحب ، ولا يجد الطفل من يضمه إليه كبقيه الأطفال ، لا يجد أبا ولا أخا حنونا . وكذلك فى «سره الباتع» ذكريات الطفولة المبكرة وآمال الطفل وتطلعاته .

وقصة «اليد الكبيرة» تصور مأساة الموت وفراق الأب ، وتعبر عن الترابط المتين فى الأسرة المصرية ، وإنزالها الأب منزلة القداسة .

و «صح» ، تصور قصة طفل فقير فى جاردن سيتى ، و «هى ... هى لعبة» (١) تصور أطفالا يلعبون لعبة القتال ، وفى «لعبة البيت» (٢) تصور لعبة البيت الكبير فى رمز «البيت الصغير» لعبة الطفولة البريئة .

وتدور بعض قصصه حول موضوعات وطنية أو قومية مثل الكفاح فى القتال ضد الانجليز سنة ١٩٥١/١٩٥٢ فى قصة حب ، وفى مجموعة البطل يتحدث عن الجلاء فى «الوشم الأخير» ، وتأميم القنال فى قصة «صح» .

وموضوعات الحب والجنس وإن لم تكن أساسية أو محورية تدور حولها قصص يوسف إدريس لكنها مع ذلك تشغل جانبا منها وربما كانت اطارا لكثير من موضوعاته الاجتماعية والإنسانية (٣) .

(١) مجموعة البطل
(٢) مجموعة آخر الدنيا
(٣) قد يظهر الجنس بصورة صارخة فى بعض قصص مثل «بيت من لحم» .

ويجمع يوسف ادريس بين شخصياته مجموعة غريبة من شواذ الخلق ، والمنحرفين ، أو المجهدين فى موكب الحياة ، منهم الشيخ شيحه وهو نموذج بشرى من شواذ الخلق التى تلفظها الأرحام فتعيش بين الناس فيتخذوا منه هزوا أو سخرية ، أو قد يرون فيه شعارا لأمر الله وحكمته ، ورمزا لسبحانك يارب قادر على كل شىء » ، وتتحول هذه المخلوقات عند اناس من السخرية والهزو إلى التقدير بل التقديس ، فيكون وليا أو مبروكا ...

وأحمد رشوان المجلس البلدى فى (مجموعة آخر الدنيا) يعرض شخصية مشوهة هى أحمد العقلة ذو الرجل الواحدة الذى عود نفسه على أن يحى بهذه الرجل حتى إذا ما طرأت عليه الرجل الصناعية قيدته وألزمته الوقار والإتزان الذى لم يكن فى الأصل من طبعه ، ولا جرى قبل فى دمه ، فلم يلبث أن خلعها وعاد من جديد يحجل بواحدة وينطلق وراء نزواته حرا خفيف الحركة ...

وشخصية الشيخ الأزهرى الذى فسد فى «طبلية من السماء » من مجموعة حادثة شرف .

وحتى شخصيات يوسف ادريس السوية لا يحرمها من خطوط شاذة ، تخرج بها عن الصورة العادية كشخصية الشاويش فرحات فى « جمهورية فرحات» ، فهو لا شك شاويش غير عادى ، وشخصية « أحمد رشوان » فى ألف الأحرار .

والشخصيات النمطية مع ذلك كثيرة تتردد هنا وهناك ، والحق أن طريقة يوسف إدريس لا تقوم أساسا على رسم ملامح حية للشخصية بقدر ما تجسد فيها معنى من المعانى التى يريد أن يدير قصته حولها .

وقد يهتم برسم الملامح الجسدية ويسرف فى هذا الرسم ، ولكنه لا يقتصر على ذلك ، بل قد يعمد إلى تعمق أغوارها ، مثل شخصية فرحات ، وشخصية الغريب .

وطريقته الفنية فى قصصه القصيرة أو رواياته تقوم أساسا على عرض حركى

لحدوتة أو موقف. وقد يبدأ من السكون ثم تتحرك أحداثه شيئا فشيئا ، فكأنه يقف بك على بركة آسنة سرعان ما يبعث فيها الحياة الغريبة الشائقة ...

ويعمد فى عرضه إلى طريقة الشخص الثالث الذى يراقب الأحداث ويرويها ، أو قد يعمد إلى الإعتراف بلسان المتكلم فتترى أحداث القصة فى صور متتابعة كالذكر والخواطر . وقد تكون القصة رجعة للماضى دون تمهيد ، ... وربما كان ذلك مطلوبا فى القصة القصيرة ، وغير مستحب فى الرواية . يقول مثلا فى إحدى قصصه :

« لم تكن علاقتى بالسلطان تتعدى مجرد نظرة .:. »

والسلطان هذا ولى من أولياء الله الصالحين .. وتعلم من تسلسل القصة أنها تدور حوله . أو يقول مثلا فى « المحطة » .

« فى المحطة الاولى صعد شاب واحد من شبان هذه الايام . . . القميص نص كم أو مفتوح . . . وتمضى القصة ، أو قد يقدم بملخص لموضوعه ليمهد به فى القصة الشرح والتفصيل كقوله فى قصة « شيخوخة بدون جنون » : « فى صباح كهذا مات عم محمد . . . » ثم تفصل القصة بعدئذ بيان شخصية عم محمد هذا الذى مات .

وقد يبدأ القصة وكأنه يبادلك الحديث أو يرد عليك وأنت الطرف الثانى فى حوار . يقول فى قصة « تحويد العروسة » : كون الشراقوة بلدياتى كرماء مسألة لانقض فيها ولا إبرام .. »

ويرسم يوسف إدريس الإطار الخارجى لقصته ، لكنه لا يحدد خطاه بذلك الإطار المادى بل يهتم بإيحاءاته وما يخفيـــه ، ويستخدم الصور الاستطرادية ، فينتقل من الواقع إلى الخيـال ، ويرتفع من دقائق التفصيل فى الصورة إلى ظلالها الجانبية التى تلقى على الموقف كله كثيرا من المشاعر والأحاسيس .

ففى وقفة القاتل بعد الجريمة فى الغريب يقول :

« . . . وإذا كنت قد روعت مرة لما حدث للشاب ليلتها فإن روعى كان

أكبر الدقائق القليلة التى أعقبت موته ، وبالذات لرؤية وجه الغريب ، وجهه حين انتزع البلطة من مكانها الموغل فى عمقه وبشاعته ووقف يلهث ويستند إليها ويقلب نظرى بينى وبين الخفير الذى كان قد تمدد على الارض لا نعرف إن كان إغماء أو رعبا أماته وأوقف قلبه . . . ياله من وجه وبصابيص النار حين أضاءته وجسدت خلجاته . وجعلت قشعريرتى تتحول إلى وجفة مسموعة لا يمكن إيقافها .

عيناه . . . عيناه الضيقتان ، مارأيتهما أبدا بهذا الإتساع ، بل ما اعتقدت أبدا أن أى عين بشرية يمكن أن تتسع وتستدير وتصل إلى ما وصلت إليه عين الغريب . لو كان الغريب هو المقتول لما وصل الرعب بعينيه إلى هذه الدرجة من الاتساع ، ولما حدث ، لوجهه كل ما كان يعانيه من شحوب وكأنما الضربة التى فلق بها رأس الرجل قد فتحت بابا سريا خرج منه مارد أو جنى ، ووقف قبالته يمسك هو الآخر بلطة ويهم بتصويبها إلى أم رأسه ، .

ويصف ضيق فرحات بكثرة العمل فى القسم وضجرة بالقضايا والناس فيقول وهو يحاور امرأة من المقبوضين :

- ياوليه اسمك ايه
- خـــديجة
- خديجة إيه ، إنطق
- خديجة محمد
- ياوليه اتحركى ، محمد إيه ... ؟

وقبل أن تجيب أرقد قلمه ، وأسند كوعيه إلى الصفحة ووضع رأسه بين يديه ، وقال من تحت حافة الكتاب والمصباح الذى أمامه يهتز كالبندول فيتحرك ظل رأسه على الحائط خلفه ... يتحرك رائحا غاديا كقرد كبير ، .

وفى « قصة حب » حين تبكى فوزية يصف احمرار عينيها بأنه الشفق ، ويخرج

من شفق العينين بالبكاء إلى شفق الغروب الذى يلقى بأشعته الحمراء من خلال النافذة داخل الحجرة فتمتزج الصورتان ، ويلتئم المعنيان فيهما . يقول :

وانبثقت فى صدره لوعة عذاب حادة حين رأى عينيها الباكيتين ، ورأى كان شمس يوم حزين تغرب فيهما وقد تحول البياض الناصع إلى شفق وتوهجها العسلية المذهبة بأشعة الغروب كما تتوهج سنابل القمح حين يغيب وراءها القرص الأحمر ... » وينتقل من ذلك حتى يقول . ... وكانت النافذة تصنع بروازا سريعا للوحة حقيقية تغرب فيها الشمس نفسها ، غير البيوت البعيدة والمزارع التى لا تنتهى ، وجو الغروب يشحن بمقدمات التغيير العظيم الذى سيطرأ على الكون بعد ذهاب الشمس ... وكانت شعاعات صفراء وحمراء قد اخترقت النافذة وبرزت من اللوحة وأضاءت الحجرة ، وأحس حمزة أن قلبه يذوب فى احساسات رقاق » .

وغرام يوسف ادريس بالصورة وكثرة التشبيهات لا يعنى أنه موفق دائما فيها بل كثيرا ما يقع وتأتى تشبيهاته باردة متكلفة ، أو عامية متهافتة ، خاصة إذا لم تسعفها العبارة الرصينة .

ومنها هذه التشبيهات التى يوردها لمجرد غرام بها ، ولا تضيف إلى التعبير الفنى فى العبارة شيئا ، إنما هى مجرد رغبة فى اصطناع التشبيه اصطناعا يصف عساكر الدورية فيقول :

« وشغلتنى عنه داورية الليل وقد بدأت تتجمع فى الفناء . وحين تجمعت بدا منظرها عجبا ، صفان من الظلام التام ليس فيه إلا بريق الزراير النحاسية الصفراء ، وفوق الأزرار من الطرابيش الحمراء الفاقعة ، وأمام كل صف صف آخر من الأيدى الممدودة تسند البنادق بلا حماس ... وتسمع فى الظلام همهمات وضحكات تموت سريعا كالشهب ... »

فاستخداماته العامية للتشبيه غير خافية كوصفه لنار الطرابيش الحمراء بأنها فاقعه ، أو وصفه لصوت الهمهمات والضحكات التى تموت سريعا بأنها كالشهب . .

ومن غريب ما تصادفه من تلك التشبيهات قوله يصف البسمات : « وبسمات واجفة كناديل حريرية معلقة تجف » .

ومما يعيب أسلوب يوسف ادريس عاميتـه المختلطة بالفصحى أو فصحاه المختلطة بالعامية ، وأنت بينهما فى حيرة من أمر الرجل ، فهو رغم ما يملك من قدرة فنية وخيال ، وسعة تصور ، يكونان لبنة طيبة لقاص ناجح ، فإن هـذا الأسلوب يضيع عليك أحيانا نعمة المتعة بجمال القصة ، بل قد يزهدك فيها ويحط بك من علياء الفن إلى أرض العاميـة ... لا أقصد اللغـة ... بل والعبارة ... والفكرة . كأن يقول مثلا فى قصة حب ، « أو أسلاك خطط طويلة تخرج من رأسه لتمتد إلى الغد وبعد الغد ... » وقد يحلو له أن يتحذلق أو أن يصطنع أسلوب الفصحاء فيكشف استخدامه عن عامية فى المحصول اللغوى ،فتراه يصف الردج بأنه عالى الوطيس » ، ولا يعرف بطبيعة الحـال معنى الوطيس ، وإلا كان قد جاء بالتعبير الصحيح وهو حامى الوطيس ، ويقول مرة أخرى وفى موضع: « وخرج أهلها عن بكرة أبيهم » ،وطبعا لا يدرك معنى هذا التعبير إلا مما تتناقله الألسنة هنا وهناك ...

وعامية اللغة ، وعامية التعبير ليستا وقفا على يوسف ادريس.وقد نعذره لقلة محصوله فى الأدب العربى القديم،لأن ثقافته العلمية ربما لم تتح له الاتصال بالأدب العربى القديم ، لينمى قدرته التعبيرية ، ولـكن ذلك لا يعفيه من الذنب تماما ، فإن كاتبا بالعربية لا يصح أن يختل أسلوبه، وقد اتفق نقاد القصة على أنه لا يمكن أن تكون القصة جيدة مهما كان مضمونها قويا أو جذابا إذا كان أسلوبها ضعيفا أو مهلهلا .

والأسلوب العامى المهلهل سمة من سمات كثير من شباب الأدباء الذين انتظموا فى جريدة المصرى ،وكان أكثرهم ممن يصفون أنفسهم بالكتاب اليساريين أو التقدميين . وقد رانت على الكتابة بسببهم ظلال الضعف، وعامية التناول رغم ما يوهمون الناس به من قوة مضامين .

ولقد دار حوار طويل حول الشكل والمضمون بين بعضهم والنقاد ، وحسبوا أن الشكل الفنى لا يقع فى الفن الأصيل موقع المضمون ، بل حسبوا أن المضمون يغنى عن الشكل ، فأوردوا الكتابة العربية موارد قاتلة ، وذهبت محاولات كثير منهم وجهودهم ولم تبق ، وبقى مع هذا الأدب الأصيل مثل أدب توفيق الحكيم ويحيى حقى ونجيب محفوظ ممن يحرصون على رصانة التعبير وسلامته إلى جانب البناء الفنى المتين .

الباب الخامس

القصة السودانية

القصة السودانية

— ١ —

دوافع ظهور القصة فى أدب السودان الحديث

لا يختلف الشعب السودانى عن غيره من شعوب الأمة العربية فى أصالة روح القص وتعمقها فى وجدانه منذ قديم الزمن ، وإن لم تظهر فى الأدب المنثور فناً له وجوده إلا منذ عهد غير بعيد .

ولم يتخلف ظهور القصة مع ذلك فى الأدب السودانى كثيراً عن ظهورها فى غيره من الآداب العربية الحديثة ، فالقصة فى مصر حديثة ، بدأت خطواتها الأولى مع السنوات العشر الأولى فى هذا القرن العشرين ، ثم ولدت القصة المصرية الفنية قبيل عقده الثالث . ويؤرخون بقصص « زينب » لهيكل ومجموعات لمحمود تيمور ، و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم كنماذج للقصة المصرية فى طور نموها الفنى بعيداً عن آثار المقامة ، أو السرد الخطابى .

وهكذا كان حال القصة السودانية ، فقد جاءت بدايتها متأخرة بعض الشيء ربما أكثر من عقدين من السنين ، وكان ذلك طبيعياً ، لتأخر ظهور الموجة الأدبية الحديثة فى السودان ذلك القدر من الزمن عن غيره من آداب البلاد العربية الحديثة وخاصة فى مصر والشام .

ويرتبط ظهور القصة السودانية بمؤثرات أو دوافع عدة ، بعضها متصل بالبيئة ، والآخر من خارجها ، ومتعلق بالأدب العربى كله ، والقصة فيه وتطورها ، أو بالآداب الأوروبية وخاصة الأدب الإنجليزى .

ونبدأ بالحديث عن الدوافع المحلية ، أو عناصر البيئة السودانية التى حفزت على ظهور القصة ، فنرى فى أولها تمكن القص من روح الشعب السودانى ، ووجود كثير من القصص العامية باللهجات الدارجة ، يتداولها الناس ، ويروونها

فى مجالسهم وأسمارهم ، ومنها قصة « تاجوج والمحلق » ، وهى شبيهة بقصة ليلى وقيس بن الملوح الملقب بالمجنون . ولكنها تتسم بسمات البيئة السودانية (١).

وتوجد قصص البطولات التى شاركت فيها بعض الشعوب العربية أمثال قصص « سيف بن ذى يزن » ، « والهلاليه » وغيرها ، كما توجد صور عديدة لقصص المغامرات والمغامرين فى الصحراء ، من قطاع الطرق ، تشبه قصص صعاليك العرب فى الجاهلية ، أبطالها يعرفون فى اللهجة السودانية باسم « الهمباته » . ويتداولها بدو الصحراء فيما بينهم فى أحاديثهم وأسمارهم إعجاباً وخوفاً .

ولا يعدم الخيال الدينى كذلك المشاركة بنصيب فى القصص الشعبى المتداول بما يؤلف من قصص حول الأولياء والصالحين ورحلاتهم فى بوادى السودان ، وبين قبائله ، وما يظهر على أيديهم من الكرامات والمعجزات .

وقصص الجدات أو « الحبوبات » ، وهى خيالية مسرفة .

والبيئة السودانية بيئه متعددة البيئات ، مركبة من وحدات تكاد تكون متغايرة فى حيواتها ، وتقاليدها ، ومزاجها البشرى . ورغم أن السودان الشمالى يتكلم العربية ، وتمتزج دماء أهله بأصول عربية من قبائل هاجرت إليه فى موجات متتابعة ، إلا أن اللغة العربية نفسها والطابع العربى ، والعقائد والتقاليد العربية لا توجد عند قبائل الشمال بالدرجة نفسها . بل تتفاوت فتقترب عند بعضها حتى تكاد تلمح الوجه العربى الأصيل والطباع العربية العريقة ، بل والعادات فى الحياة كما رواها الشعر العربى القديم كما هى تماماً على حالها لم تتغير ، وتبتعد عند بعضها الآخر وتضعف حتى يعود اللسان لا يكاد يبين . وأطياف العادات العربية القديمة مختلطة بتقاليد وعادات إفريقيه حتى يصعب تقصيها والتوصل إلى أصولها العربية

---

(١) قصة « تاجوج » من قصص قبائل الحمدندوة والحمران من قبائل شرق السودان وتقلها أحد أدباء السودان المحدثين إلى الأدب الفصيح كما سنذكر [راجع الثقافة العربية فى السودان لعبد المجيد عابدين ص ٣١٨] .

وكان طبيعياً أن تفضى هذه البيئة بتركيبها ذاك ، بخزنها فى وجدان القاص السودانى حين يكتب قصة ويعرض لقطاع من حياة الناس من حوله .

ولعبت الصحافة اليومية والأسبوعية فى السودان دورها فى نشأة القصة السودانية ، ذلك أن أولياتها أخذت طريقها إلى القراء على صفحات تلك الصحف . وأول ما تصدى لنشر القصة بصورة منتظمة مجلتا « النهضة » سنة ١٩٣١ — سنة ١٩٣٢ م و « الفجر » سنة ١٩٣٤ — سنة ١٩٣٥ ، قبل الحرب الثانية ثم « الصراحة » ، والصفحات الأدبيـة فى الجرائد اليومية المشهورة « كالسودان الجديد » و « الرأى العـام » . حتى ظهرت مجلة متخصصة باسم « مجلة القصة » تولى إصدارها وتحريرها أديب صحفى قاص هو عثمان على نور ، وصدر العدد الأول منها فى يناير سنة ١٩٦٠ ، وتوالت أعدادها صدوراً أول كل شهر حتى تمت خمسة عشر عدداً ، وتوقفت سنة ١٩٦١ ولم تتم عامين من عمرها .

ولم يتوقف بتوقفها ظهور القصه ، بل خصصت الصفحات الأدبية الأسبوعية فى الصحف اليوميـة حيزاً للقصة . واحتضنت وزارة « الإرشاد » ومجلاتها مثل « الخرطوم » التى تصدر كل شهر ، و « الإذاعة والتليفزيون » وكانت تسمى « هنا أم درمان » الأسبوعية . احتضنت هـذه المجلات كثيراً من كتاب القصة ، فظهرت قصصهم متتابعة على صفحاتها .

كان الحافز الثالث اتصال السودان الفكرى الدائم بالأدب العربى ، والوقوف على ما يجرى به من نمو وتطور ، وخاصة عن طريق مصر وأدباء المصريين ، وكان شغف مثقفى السودان وأدبائه بالاتصال الفكرى والوجدانى بتيار الآداب العربية عارماً ، يظهر على صورة تلقف كل ما يخرجه المطبعة وقراءته والتعليق عليه فى الصحف أو الندوات والجلسات الخاصة .

وكان هذا اللقاء الفكرى منذ فجر النهضة الحديثة فى السودان ، ولاقى شباب المثقفين فى سبيله كل مشقة فى ظل الاحتلال الإنجليزى . يقول حسن نجيله فى كتاب

« ملامح من المجتمع السوداني » (١) : « .. ولا غرابة ، فقد عرف الإنجليز منذ البداية أن هروب الشباب السودانيين لمصر وتلقيهم العلم في دورها إنما يخلق منهم رجالا مناهضين لسياستها » . ذلك أن إنجلترا كانت تعتبر أن سفر السودانيين إلى القاهرة للعلم بالأزهر وغيره من المعاهد عملا من الأعمال التي تعارض السياسة البريطانية في السودان .

واضطهد كثير من الأدباء الشبان الذين رغبوا في التزود من مصر بالعلم مثل الأديب معاوية محمد نور ، الذي لم يجد بداً من الهجرة إلى بيروت ليكون بعيداً عن غضب الإنجليز ، وغيره من كتاب القصة في الجيل الماضي ، كصاحب مجلة الفجر عرفات محمد عبد الله ١٨٩٩ — ١٩٣٦ » .

ويروى لنا أحد أدباء السودان المخضرمين : سليمان كشه كيف كان ينتظر بفروغ صبر الصحف والكتب التي كان يطلبها من مصر فيقول (٢) : « كنت أستعين على هموم الليل بالكتاب ، وما جاء بريد من القاهرة إلى « ا لصاحيصا » (٣) إلا ويحمل لي أسفاراً من مكتبة يوسف توما البستاني طرداً محولا عليه ، أما الصحف المصرية والمجلات الدورية فتصلني من إدارتها رأساً . حتى أصبحت مطالعتها من ضروريات الحياة عندي إلى اليوم » .

وقد تخرج كثير من أدباء الجيل الماضي من كتاب القصة على كتابات مصطفى لطفي المنفلوطي وطه حسين وتوفيق الحكيم ، ولكن جيل ما بعد الحرب الثانية ، مزج بين تأثره بكتاب القصة المصريين في هذه المرحلة كنجيب محفوظ ويوسف إدريس وتأثره ببعض كتاب الغرب وكتاب الروس الواقعيين خاصة أمثال تشيكوف ، وجوركي .

---

(١) ملامح من المجتمع السوداني ٩٨ .
(٢) سوق الذكريات لسليمان كشه طبع الخرطوم ص ٧٠ .
(٣) مدينة قرب واد مدني بإقليم الجزيرة شرق السودان .

أطوار القصة السودانية

(١)

الطور الأول

وإذا اعتبرنا بدء القصة السودانية ، ما كتب على صفحات صحيفة « النهضة » التي أصدرها محمد عباس أبو الريش سنة ١٩٣١ وتوقفت سنة ١٩٣٢ وأقبل على الكتابة فيها جماعة من شباب أدباء السودان ، فإن هذا الطور الأول يتمثل فيما ضمته هذه الصحيفة من قصص إلى جانب زميلتها التي جاءت بعدها، ولكن بحقبة من الزمن،أعني صحيفة « الفجر » التي أنشأها عرفات محمد عبد الله .

ويلاحظ على ما نشر في « النهضة » من القصص أنها كانت في معظمها تدور حول موضوع « الحب » ، وأكثرها قصص عاطفية،مشبوبة المشاعر، خيالية التهويمات، لا ترتبط بأرض السودان أو بواقع حياة الناس فيه . ويمكن أن يقال إن كتاب تلك الأقاصيص لم يستوحوا واقعهم ، بقدر ما استوحوا قراءاتهم ، والنماذج المترجمة من الآداب الغربية إلى اللغة العربية بأقلام جماعة من كبار أدباء مصر والشام ، ممن كانوا موضع إعجاب شباب أدباء الأمة العربية . ونعني من المترجمات أمثال ماجدولين والفضيلة أو بول وفرجيني ، وآلام فرتر وغادة الكاميليا والشاعر أو سيرانودي برجراك ، وتحت ظلال الزيزفون، وغيرها من القصص ذات الطابع الرومانسي لعبت به أقلام المنفلوطي وأحمد حسن الزيات فأضافت إلى روح الخيال الرومانسي جمالا من إشراقة التعبير ، وكلاهما كان يستهوى شباب أدباء العصر .

وربما كان هذا اللون من القصص المسرف في العاطفة راجعاً إلى طبيعة الكتاب أنفسهم ، وأكثرهم من شباب المثقفين ، وغالباً ما يميل الشباب في مراحل كتاباته الأولى نحو هذا الإسراف العاطفي .

ولم يكن المجتمع السوداني في تلك المرحلة من كتابة هذا اللون القصصي يسمح

بصورة من صور الحب ، التى تصورها تلك القصص منقولة عن المجتمعات الغربية المختلطة .

ونذكر بهذه المناسبة ما نشره المستشرق « جب » فى دراسة له عن الاتجاهات الادبية فى العالم الإسلامى ، وتطرق إلى القصة العربية الحديثة فقال إنها لا تزال فى أطوارها الأولى ، وإنها لا ينتظر لها أن تتطور بسرعة ، معللا بأن أهم عناصر القصة هو « عاطفة الحب » أو العلاقة بين الرجل والمرأة ، كما توجد فى المجتمعات الاوروبية حرة ، لا تثقلها القيود التى توجد فى المجتمعات الإسلامية فى مصر وغيرها من البلاد العربية . لوجود الحجاب، والنظرة المريبة التى ينظر بها الناس لمثل هذه العلاقة وكذلك شاركه هيكل فى الرأى .

ولا يصح أن نطلق هـذا الحـكم على كل المجتمعات العربية ، فإن صح هذا الحـكم فى مجتمع محافظ فى المدن ، وبين الطبقة المتوسطة ، أو الفلاحين ، فإن هذا لا يصح تماماً على المجتمع السودانى بصوره العديدة فى الريف والمدن ، والبادية . ويمكن أن يكون التزمت ، والرقابة الصارمة مفروضاً على العـلاقة بين الرجل والمرأة فى المجتمع المـدنى أو الريف فى السودان ، لـكنه ليس على تلك الصورة فى مجتمع الرعاة والبدو .

وغالبية الحياة فى السودان لا تزال مطبوعة بصورة البداوة والرعى . والفتى والفتاة فى المرعى لا يحجزهما ما يحجز بين زميليهما فى المدينـة أو القرية ، فالاختلاط فى البادية ملحوظ ، ومسموح به لأن طبيعة الحياة بها تقتضيه .

وقد نبعت من صميم هذا المجتمع البدوى السودانى « قصة تاجوج » وهى كما قلنا صورة سودانية لقصة ليلى والمجنون - نابعة أصلا من مجتمع البادية والحياة القبلية فى شرق السودان . لـكنها قصة شعبية ، وإن نقلها أحـد أدباء السودان (عثمان محمد هاشم) إلى الفصحى، وأجرى فيها تصرفاً وأضاف من خيـاله حتى صارت رغم أصلها الشعبى تمثل هذه المرحلة الأولى .

ونخرج من هذا بأن تلك القصص العاطفية التى ظهرت على صفحات «النهضة»

كانت إمتداداً لروح القصة العربية المؤلفة والمترجمة التى ظهرت فى أوائل هذا القرن وشاعت حتى إنتهاء العقد الثالث وأثرت أثراً كبيراً فى وجدان كثير من الأدباء .

وثانياً أنها كانت تجافى واقع الحياة العربية السودانية فى مجتمع المدينة والقرية ، ولكنها قد تجد لها أصولا بعيدة فى مجتمع البادية .

ونضرب من قصص النهضة مثالا بقصة « عبد المنعم » لعبد الحليم محمد وتصور هذه القصة هوى « نظرياً » خيالياً يربط بين بطل القصة وفتاة تسمى « توحيدة » وينتهى هذا الهوى المشبوب بفراق الفتاة ، وإنتقالها إلى مكان بعيد ، ولا يستطيع عبد المنعم اللحاق بمحبوبته فى مكانها البعيد فتصيبه أوصاب الحب وأسقامه ، ويسرف المؤلف فى وصف ذاك العناء والشقاء الذى انتهى بصاحبه إلى أن « برزت عظام وجهه وغارت عيناه » ويوشك أن يفارق الحياة . . . ويستدعى صاحبه « يوسف » ليلقى إليه بأمانة الحب التى أثقلته وأمضته ، فيطلب إليه إن لقى حبيبته « توحيدة » أن يرعاها وأن يخلص لها الود ، وأن يتزوجها ، ليعوضه ما فقد . . .

وهذا تصور غريب مسرف فى الغرابة والخيال .

وهكذا نرى تصورات عجيبة وخيالات أعجب ربما استمدها صاحبها أو انطبعت فى ذهنه من قراءة قصص الحب الغربى الرومانسى وخاصة آلام فرترلجيتة .

وفى قصة أخرى نشرت بهذه الصحيفة بعنوان « فوز العواطف » (١) . نجد بطليها المغيرة ومحاسن صورة أخرى لعبد المنعم وتوحيدة ، ولقيس وليلى . وقيس أو المغيرة هذه المرة موظف بسيط فى قرية ، ومحاسن فتاة من بنات القرية ذات حسن ودلال . ويلتقى الموظف الغريب عن القرية بفتاة القرية

---

(١) مجلة النهضة العدد العاشر .

ويرتبطان بعلاقة الحب المشبوب ثم تأبى الأحداث أو الأقدار إلا أن تعارض هذا الحب وتقف في طريقه . فينقل الموظف « المغيرة » فجأة ، ويفجع الحبيبان بهذا النقل المفاجىء فيلتقيان ويبكيان ، ويفترقان على غير أمل . . .

وتتتابع النكبات على الفتاة ، فيموت والدها بعد مرض طويل ، ويتجه تفكير الفتاة إلى الهجرة من القرية ، حتى تنسى المكان الذى فقدت فيه عزيزين ، حبيبها ووالدها . والغريب فى الأمر هنا أن تفكر الفتاة فى الحج لتعيش فيه بقية عمرها « مجاورة » .

وإذا حاولنا الربط بين المثالين السابقين ، فسنجد رباطاً يجمع بينهما هو أن الكاتب يضحى بأحد البطلين على مذبح الحب ، فالقصة الأولى يضحى فيها المؤلف بالبطل ، فيموت ليودع حبه أو حبيبته أمانة فى عنق صديقه ، وفى القصة الثانية يضحى المؤلف بالفتاة فيجعلها تعانى الآلام والنكبات بموت الوالد ، فتفكر فى هجرة الحياة ، والذهاب إلى مكة . وهى هجرة شبيهة بالموت موت الجسد ، ولكن الهجرة والمجاورة غربة عن زخرف الحياة وهمومها .

وهكذا تجرى قصص مجلة النهضة . وقد لاحظ بعض أدباء السودان انفصام موضوعات القصص ومضامينها عن واقع الحياة السودانية . فكتب عرفات محمد عبد الله صاحب مجلة الفجر التى جاءت فى أعقاب « النهضة » مقالا ينقد ذلك اللون من القصص التى اعتادت نشره المجلة السابقة . منه قوله : « إن مجتمعنا السودانى أقل المجتمعات إزدحاماً بالعاشقين والمعشوقات ، وذلك لطبيعة بلادنا وعادات أهلها الموروثة وتقاليد ديننا . وإذا فقد الاتصال (بين الفتى والفتاة) فلا سبيل إلى هذا الحب إلا إذا كان حباً صورياً كاذباً لا قوة فيه » . وأشار إلى أن من أسباب انصراف الناس عما كان ينشر بها من قصص أنها لم تكن تمثل واقع حياتهم خاصة ، والمرأة فى ذلك الوقت لم يكن يتاح لها الخروج ولم تنل قسطاً من التعليم .

وننتقل من هذه المرحلة الأولية للقصة السودانية ممثلة فى مجموعة مجلة «النهضة»

إلى مرحلة تالية فى مجلة « الفجر » التى أصدرها عرفات محمد عبد الله سنة ١٩٣٤ ، وشارك فيها جماعة من شباب السودان المتحررين المتفتحين هم معاوية محمد نور ، ومحمد عشرى ومحمد أحمد محجوب .

وكان هدف هؤلاء الادباء الإصلاح الاجتماعى ، ومحاربة المعوقات التى تقف بالمجتمع السودانى دون التحرر الاجتماعى من قيود العادات والتقاليد والآفات الاجتماعية الاخرى كالجهل . فمن مقالات معاوية محمد نور فى هذه المجلة مقال بعنوان « أعطونا تعليما » ينادى بنشر التعليم فى السودان لأنه مفتاح النهضة والتقدم .

ولما كان ذلك هو هدف محررى « الفجر » فقد كان طبيعيا أن يفتحوا صفحات المجلة أمام القصص التى تعالج الموضوعات الاجتماعية من الواقع السودانى دون إسراف فى العاطفة أو جموح فى الخيال .

ومن بين المشكلات الاجتماعية التى عالجتها قصص « الفجر » مشكلة الزواج غير المتكافىء أو عقبات الزواج وفروض التقاليد ، فمنها ما يعالج تحكم الآباء فى عواطف الأبناء والبنات ، وفرض الزواج عليهم بمن لا يرغبون فيه مما يؤدى إلى نهاية أليمة تنهار معها أركان الأسرة فينتهى الأمر بين الزوجين بالطلاق أو بالموت أو الجنون لأحدهما .

وأثناء علاج القصة لمثل هذه المشكلات ، قد ينحرف الطريق بالقاص فينبرى بين السطور واعظاً ، يكيل اللوم ، أو النصح ، أو يبصر بالعواقب . ويشير الكتاب إلى أن الدين أعطى المرأة الحق الشرعى فى إبداء الرأى فيمن سيكون شريك حياتها .

ومثل هذه المشكلات بدأت تتضخم فى وجه الطبقة الجديدة من شباب المثقفين الذين نالوا قسطاً من التعليم ، وخرجوا عن آفاق مجتمعاتهم التقليدية ، وتحرروا من قيودها بما قرأوا أو عاينوا فى أسفارهم خارج البلاد ، أو مشاهداتهم لغير

السودانيين ممن يحلون بينهم فى العاصمة أو كبريات المدن ممن نالوا قسطاً من الحضارة والحرية الشخصية .

ولهذا يغلب على أبطال تلك القصص الموظف المتعلم أو الطالب فى مراحل تعليمه الأخيرة الذى يواجه فرض زوجة بعينها يراها له أهله أو منع فتاة يحبها عنه لتزويجها بابن عم جاهل أو رجل كبير غنى أو ما شابه ذلك .

ومما عرضت من مشكلات أخرى إلى جانب الزواج مشكلات « الفقر » ومضاعفاته .

ونضرب مثالا لقصص مجلة الفجر بقصة « فى سبيل السعادة » لسيد أحمد الأمين وتدور هذه القصة حول فتى « سعد » وفتاة « فاطمة » من قرية ترعة الشال بجوار النيل شبا معاً طفلين ، ثم فتيين لم يفترقا فى اللعب والحياة حتى بلغ سعد السابعة فذهب إلى الخلوة (الكتاب) لقراءة القرآن والتعلم فى القرية ، ولكنهما كانا مع ذلك يلتقيان بعد فراغ سعد من قراءته ودرسه . وانتقل سعد إلى الخرطوم ليتم تعليمه بكلية غردون وبكت فاطمة لهذا الفراق الذى فوجئت به . وكان سعد قد رغب إلى والده أن تبقى له فاطمة زوجة المستقبل .

وتمضى السنوات فيتخرج سعد ويلتحق موظفا يعمل فى مكتب ، ويعد العدة لجمع المهر ولكن يعود فى هذه الأثناء ابن عم لفاطمة من مصر على قدر من اليسار ، فيرى فاطمة ويعجب بجمالها ويرغب إلى أهلها فى الزواج منها .

فيلبى أهل فاطمة . وتفزع فاطمة وتسرع بإخبار سعد بالنبأ ، ويسرع سعد إلى القرية فيفاجأ بالفرح ، وبزفاف فاطمة إلى ابن عمها الغنى .

وهنا يسرع المؤلف بالأحداث إلى قمة المأساة فتذهب العروس مع صاحباتها إلى النيل لتغتسل — كما هى العادة — حيث تزف من الشاطىء إلى بيت الزوجية . وبدلا من أن تغتسل العروس تلقى بنفسها فى اليم ويبتلعها الموج . وينتشلها الأهل جثة هامدة ، ويسمع سعد النبأ فيتقدم إلى نعشها ليتم المشهد قائلا : « اللهم اشهد أنها وعدت فأوفت بوعدها وها أنذا أفى بوعدى » ثم يخرج مسدسه ليقتل نفسه .

ولايلسى المؤلف أن يضع على لسانه وهو يلفظ أنفاسه قوله: « هاهى ذى السعادة فأرحنى فى ظلها يا والدى » .

وهى قرية النسب فى ختامها المأسوى من نوع قصص مجلة النهضة وفى تأثرها بطابع المنفلوطيات ، ولكنها تحكى مشكلة من واقع المجتمع السودانى ، وكثيرمن المجتمعات العربية الريفية فى موضوع الزواج .

ونعرض للون آخر من قصص الفجر نمثل له بقصة عرفات محمد عبد الله المسماة « المأمور » يعالج فيها مشكلة الإدارة فى السودان فى ظل الحكم الإنجليزى ، وتدور حول « مأمور » غير سودانى من أصل مصرى ، يحاول المؤلف أن يصوره فى صورة المستبد المتغطرس من أهل البلد ، الذى يقسو عليهم فى سبيل التقرب إلى رؤسائه . كما يصور فساد هذا النوع من الحكام ، وحبه للنساء واللهو .

ويقارن فيها المؤلف صورة المأمور بطل القصة بصورة زوجة طيبة من أصل سودانى يقسو عليها المامور ويضطرها إلى مغادرة منزل الزوجية لسوء المعاملة ولزواجه من فتاة حبشية كانت تعمل عند أخوته ، ولعبت بلبه .

وتمثل قصة السجين نمرة ١٠٨ « مشكلة الفقر » الذى يدفع بالإنسان إلى الجريمة فبطلها موظف فقير يتزوج وينجب عددا من الاولاد ينوء بإعالتهم ، فيضطر إلى الاختلاس من خزينة المصلحة التى يعمل بها ، وتكون عاقبته السجن سنوات ثلاثا .

وتصور قصة أخرى بعنوان « كفاح » جانبا من واقع حياة البداوة فى السودان وتدور حول قاطع الطريق الذى يتربص بالقوافل والسيارة فى شعاب الصحراء والفيافى الممتدة الأطراف بالسودان . فيسطو على التجار ويأخذ أموالهم ومتاعهم .

وإذا كانت الموضوعات فى قصص هذه المجلة « الفجر » قد تحولت إلى ارتباط أكثر بمشكلات الحياة ، فإن فن القصة ، وبناءها لم يدخل عليه تطور كبير . فأكثر قصص هذه المرحلة من القصص القصيرة ، ويعتمد جلها على السرد ، وقليلا مايعمد القاص إلى تلوين العرض أو تحويره والتصرف فيه .

وتصيب القاص فى هذه المرحلة بعض آفات الكتابة القصصية ، مثل المبالغة فى التصوير ، والميل إلى التهويل فى العبارة ، واستخدام القوالب الإنشائية الجوفاء أو محاولة القاص الظهور والكشف عن نفسه بين السطور ليسوق الموعظة أو ليلق بالنصح ويستخرج العبرة ، كما يسوقها سرد الأحداث ، وإخضاعها للصادفات أو تدخل الأقدار . وافتعال المواقف المأسوية العنيفة .

ويعمد بعض الكتاب إلى الحوار أثناء القصه ، ولكنه غير شائع بصفة عامة ، وكثيرا مايجرى الحوار باللغة الدارجة .

كذلك يعمد الكتاب إلى مزج التعبير العربى الفصيح بألفاظ « عامية » من البيئة لتصوير الجو أو الموقف ، وحتى تساعد فى الاقتراب نحو القصة من الواقع .

وأسلوب السرد السهل هو الغالب على القصص ، وإن شابه كثيرا أخطاء اللغة والنحو .

وإذا ماتركنا القصص القصيرة التى نشرتها مجلتا النهضة والفجر ، فإننا لانعثر إلا على عدد قليل من الكتب المنشورة والتى ضمنت مجموعات من القصص أو قصة واحدة طويلة .

ومن أمثلتها قصه « موت دنيا » لمحمد أحمد محجوب وعبد الحليم محمد وهى قصة فى صورة ترجمة شخصية لمرحلة من حياة المؤلفين . وتعكس هذه القصة حياة طبقة خاصة من المثقفين السودانيين من أهل اليسار ، وممن اتيح لهم أن ينالوا قسطاً من الثقافة الغربية ، والمشاركة فى الحياة الاوربية ، والاقتباس منها ومحاولة تقليدها.

وهذه الطبقة من المثقفين المتغربين كونوا لأنفسهم فى المجتمع السودانى حياة خاصة ، انفصلت عن حياة الشعب السودانى ، العربى المسلم ، ذى التقاليد المتوارثة ، والعادات فى السكن والسلوك والمطعم والمشرب ، واللهو والجد ، انفصلت عن هذا كله لتكون جماعة خاصة منتقاة تختلط بالجاليات الأجنبية الأوربية من طبقة كبارا

موظفى الإنجليز ، وكبار التجار من الأجانب وبعض الجاليات السورية واللبنانية .

فهذه الطبقة من المثقفين كما تصور حياتهم « موت دنيا » تنتمى اجتماعياً إلى غير المجتمع السودانى وإن أظلتها سماء السودان .

ولا يمكن أن تخضع « موت دنيا » لمقاييس فن القصة ، ولا « الترجمة الذاتية » فالكتاب مزيج بينهما ، وهو ملىء بالخواطر والذكريات ، وتسجيل الأحداث القومية والمناسبات الوطنية ، وهو حافل كذلك بالمطارحات الشعرية ، وبمحفوظ الأدب ، وبالمقطوعات الوصفيه التى يتأنق فيها الكاتبان ، ويعمدان أحيانا إلى الاقتباس من أساليب الشعر القديم أو النثر الأدبى الذى حفلت به كتب المختارات الأدبية .

وهكذا « فموت دنيا » ميدان لاستعراض قدرة المؤلفين الأدبية ، تمتزج فيها الخواطر بالذكر بالقصص بالإنشاء .

الطور الثانى

ولم يطرأ على القصة السودانية تغير كبير إلى ما بعد قيام الحرب العالمية الثانية وبانتهاء هذه الحرب ، بدأت عوامل كثيره تجد على المجتمع السودانى والفكر السودانى أدت إلى تغييرات كبيرة فيهما، ومن ثم بدأت مرحلة جديدة فى الأدب، ومنه القصة .

وأهم ماظهر من تغير فى المجتمع السودانى تجدد النشاط الوطنى وتنظيم الجهود الوطنية للحصول على الاستقلال ، وكان لما عاناه السودان من شرور الحروب وتسخير جهود أبنائه واستغلال شبابه لادارة عجلة الحرب فى صالح المستعمر الانجليزى ، واستغلال مقدرات البلاد وثروتها فى سبيل دفع هذه العجلة لصالحه لا لصالح أهل البلاد ورفاهيتهم .

وقد أسهم شباب المثقفين بجهود كبيرة فى دفع حركة التحرر الوطنى ، وفى نشر وعى الإصلاح والتعليم فى البلاد وكان على رأس دعاة التحرر الوطنى والإصلاح الاجتماعى « مؤتمر الخريجين » الذى ضم نخبة من شباب المثقفين . وأدى نشاط « المؤتمر » إلى فتح عديد من المدارس ، ودعا إلى نشر المعرفة والعلم بشتى الوسائل، وحث الموسرين من أعيان البلاد على التبرع بالمال فى سبيل هذه الغاية السامية .

وكان بين التغيرات الاجتماعيه الهامة بعد الحرب إقبال المرأة السودانية على التعليم وخروجها إلى الحياة ومشاركتها فى المجتمع مشاركة فعالة .

وكان لتطور الطبقة العاملة ونموها أثر كبير فى الحركة الوطنية والوعى الاجتماعى ، وكذلك كان لفعالية هذه الطبقة ، ونشاطها عن طريق النقابات والمطالبة بحل مشكلاتهم بوسائل مختلفة أثر كبير فى تعميق فهم أحوال هذه الفئة وجذب الاهتمام إليها من طبقة المثقفين والسياسيين ، فبدأت هذه المشكلات تأخذ طريقها إلى الأدب والقصة ، وكانت مادة وفيرة لقصة مابعد الحرب الثانية .

وضمت فئات العمال المهنيين والصناعيين عمال الزراعة ، كما قام طلبة المدارس وكلية غردون التى صارت جامعة الخرطوم بعدئذ بنشاط وطنى واجتماعى واضح انعكست صوره فى قصة هذه الفترة .

وبذلك كله ينفسح المجال أمام القصة ، ويجد الكتاب مادة وفيرة يملون منها أقلامهم .

ولعبت الصحافة دورها فى تلوين الأدب باللون الثورى المتصل بقضايا الجماهير ومشكلاتهم اليومية ، وعلى رأسها جميعا قضية التحرر والاستقلال . ومن أبرز الصحف التى حملت لواء الثورة « الصراحة » التى أصدرها الأديب الصحفى السودانى عبد الله رجب ، وشاركه فى الكتابة بها جماعة من الشباب المتحمسين أمثال جعفر حامد البشير والزبير على ، وخوجلى شكر الله .

وبينما اتجه جعفر حامد البشير إلى الشعر واتخذه أداة للتعبير ، اتجه زميلاه الزبير على وخوجلى شكر الله ناحية « القصة » وكانت الصراحة منبراً لهما ، كما نشرا مجموعة لهما فى كتاب بعنوان « النازحان والشتاء » .

وشاركت الصحف الأخرى فى نشر القصة ، مثل صحيفة « النيل » و « السودان الجديد » و « هنا أم درمان » . وخصصت « الرأى العام » و « الأيام » صفحات لها كل أسبوع .

وظهرت من بعد صحيفة « القصة » .

وكان لتشجيع الصحافة أثره فى إقبال كثير من الأدباء على كتابة القصة حتى غلبت الشعر الذى كان يحتل مكانة كبيرة فى الأدب السودانى الحديث . وبالرغم من هذا الإقبال من الأدباء على كتابة القصة القصيرة خاصة ، والذى أدى إلى ظهور عدد ضخم منها ، بالرغم من هذا لا نستطيع القول بأنها قد بلغت من التطور الفنى ما يناسب هذا الحشد الكبير .

ويمكن أن نعلل إقبال شباب الأدباء بالسودان على كتابة القصة بعدة عوامل

أولها: ظن خاطىء بأن شكل القصة أسهل من نظم الشعر مما أغرى كثيراً ممن لم يملكوا سوى مواهب محدودة بالكتابة .

وثانيها: أن القصة صارت أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن مشكلات الحياة الواقعية وبما تملك من عناصر التشويق والتصوير ، وربط القارىء بحياته أو إعادة تذكيره بها .

ثالثها أن القصة احتلت مكاناً عالياً في الآداب العربية الأخرى والمقروءة بكثرة في السودان وخاصة القصة المصرية ، المنشورة في الصحف أو الصادرة في مؤلفات ، واشتهار جماعة من كتاب القصة المصريين والعرب الذين استهووا شباب الأدب بأعمالهم ولمعان أسمائهم في هذا الفن أمثال محمود تيمور وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ومصطفى محمود ، وسهيل إدريس ، وكوليت خوري وليلى بعلبكي وغيرهم .

ولا نستطيع أن ننكر دور « الإذاعة والتليفزيون » في تشجيع كتابة القصة وإغراء الأدباء لمد برامجها ومسلسلاتها التي تلقى إقبالا من السامعين والمشاهدين .

من هذا كله وبسبب هذا كله ظهرت القصة السودانية منذ النصف الثاني لهذا القرن وبعد سنوات الاستقلال منذ سنة ١٩٥٦ بصورة واضحة وغلبت على الميدان الأدبي ، ومنذ سنوات سنة ١٩٦٠ وما بعدها إلى الآن تزايد انتاج القصة بصورة لم تعرف من قبل ، ونشر الكتاب قصصهم في مجموعات أو مفردة في السودان أو في مصر أو لبنان . وتخطت القصة السودانية الحواجز المحلية وبدأت تحتل مكانها في الأدب العربي على مستوى الوطن العربي كله .

ونشرت قصص سودانية في الصحف العربية خارج السودان وظهرت أسماء بدأت تبشر بمستوى رفيع في هذا الفن مثل الطيب الصالح ، والطيب زروق وعلى الملك .

مجـلة القصة :

ومما له دلالته على تطور القصة السودانية فى هـذه المرحلة الأخيرة ظهور مجلة متخصصة للقصة أصدرها أحد الشباب المتحمسين لهذا الفن هو عثمان على نور. صدر العدد الأول منها فى ينـاير سنه ١٩٦٠ وعلى أن تظهر دوريا كل شهر . وكان دأب هذه المجلة نشر إنتاج أدباء السودان من القصة القصيرة أو الطويلة ، مع ما يترجم من القصص العالمى ، بالإضافة إلى دراسات فى فن القصة ، وتفرد حيزا من صفحاتها لألوان أخرى من الأدب شعراً ومقالة .

ودعا محررها جماعـة من الأدباء والمهتمين بدراسات الأدب السودانى فى السودان وخارجه للـكتابة فيها ، ومن بينهم جماعـة من الدارسين وأساتذة الجامعات كالدكتور عبد المجيـد عابدين والدكتور إحسان عباس،والدكتور مصطفى عوض الـكريم، والدكتور محمد ابراهيم الشوش ،والاستـاذ عز الدين الأمين .

ومن الأدباء السودانيين حسن نجيـلة ومحمد أحمـد محجوب والسيدة ملـكة الدار،وابن خلدون،والطيب زروق،وعلى الملك.

كما كان المحرر نفسه ينشر إنتاجـه من القصة القصيرة ، والمقـالات النقدية والدراسات الأدبية .

وكتب المحرر فى العدد الاول مقالا يوضح الأسباب التى حفزته إلى إصدار المجلة قال فيه : « تصدر هذه المجلة فى وقت أحسسنا فيه جميعاً بحاجتنا إلى صحافة أدبية تساعد أدبنا على النمو » . ويقول : « ولست أنكر ما أدته وتؤديه الصحف الاسبوعية والصحفات الأسبوعية بالجرائد اليومية من خدمات فى هذا الميدان ، ولـكنها بحكم ظروفها لا تخص للأدب إلا حـيزاً ضيقاً ، ولذلك فهى لا تحقق الأمل المرجو ، والهدف المنشود كما يمكن أن تحققه صحيفة تكون كل صفحاتها وقفاً على الأدب وشئون الثقافة . ولما كانت القصة تحظى بالعناية الـكبرى من الـكتاب والقراء فى السودان وفى غيره من البلاد فستوليها هذه المجلة إهتمامها

الأول ، إلا أنها لن تهمل فنون الأدب لأخرى من شعر ونقد ودراسة ومسرح ».

ويمكن بتتبع ما نشر من القصص بهذه المجلة أن نرى فيها تنوعاً فى الموضوع بين القصة التاريخية ، والاجتماعية . والعاطفية والوصفية ، ولكن اللون الغالب ما يتناول مشكلات المجتمع فى طور انتقاله وتغيره ، وتحول قيمه ومفاهيمة بدخول عناصر جديدة جاء بها العلم والحضارة . ووسائل الحضارة المختلفة ، من مذاهب ودعوات حسنة وقبيحة ، ومواصلات ، وآلات ، ونوادى وبارات . ونلاحظ دخول عنصر الأجانب من انجليز ويونانيين وغيرهم من العناصر الأوروبية التى تعيش فى المدن السودانية والعاصمة خاصة ، وتلون حياتها ، وتؤثر فيها آثاراً تبعد بها عن جو الريف والبادية .

ونضرب أمثلة من هذه المجموعة تشير إلى ذاك التغير الاجتماعى فى المدينة السودانية ، فإحداها تدور أحداثه فى مكتب إحدى الشركات بين فتى سودانى وفتاة من أصل أوروبى هى قصة « تاسولا » لعبد الرحيم أبا زيد (١) .

والثانية تدور حول غواية شاب من أصل أوروبى لفتاة سودانية تعمل تحت رياسته وهى قصة « الشاى باللبن » (٢) لابن خلدون ، « وحكيم القرية (٣) و « المجنونة » (٤) للسيدة ملكة الدار محمد ، « والطاحونة » (٥) لطه عبد الرحمن و « النحلة » (٦) للطيب زروق. و « الرجال» و « الاسطى عباس » لأحمد الأمين البشير » و « عام بلا عمل » للزبير على .

---

(١) مجلة القصة العدد الأول سنة ١٩٦٠

(٢) مجلة القصة العدد الخامس

(٣) مجلة القصة العدد الأول

(٤) مجلة القصة العدد الثالث

(٥) مجلة القصة العدد الأول

(٦) مجلة القصة العدد الثالث

فهذه الأمثلة تلخص الاتجاهات الموضوعية التى غلبت على قصص كتاب هذه المجلة ، وهى: الزواج والحب ، وسقوط الفتيات تحت إغراء المدنية أو الشباب اللعوب ، أو مشكلات التخلف والفقر فى القرية ، أو الاتجـــاه الرمزى ، أو تناول حياة العمال والكادحين فى المدينة الذين تطحنهم الحياة فيها طحنا ، وتعتصر أجسادهم إعتصاراً .

وكل هذه المشكلات التى تناولها كتاب المجلة فى قصصهم إنما هى فى الحقيقـة نتائج لمرحـلة الانتقال التى بدأ المجتمع السودانى المدنى أو الحضرى يدخلها ، وكثير منها يجرى فى ذيول الحضارة الأوربية ، ويعانى منه كل مجتمع شرقى تدخله هذه الحضارة ، ولكن علاج الـكتاب لهذه المشكلات مختلف متفاوت ، لا يتسم غالباً بالعمق بل قد تشوبه السطحية .

ونأخذ المثال الأول: مشكلة « المرأة والزواج والحب » فنرى ثلاثة من النماذج التى اخترناها تعرض لهذه المشكلة من زوايا مختلفة: قصة « ناسولا » تعرض للمشكلة من زاوية الفتاة الأوربية فى المجتمع السودانى ، وكيف أنها بظهـورها فى ثيابها الاوربية وحريتها فى الحديث والخروج والاختلاط تدفع الشباب السودانى إلى التلهف عليها ، لأنه يرى فيها شيئاً لم يتعوده ، شيئا جديدا باهرا . فيمنى نفسه بالاقتراب منها وإقامة علاقة حب أو زواج معها ، لكنه يفاجأ بالهـوة التى تفصل بينه وبينها . فهى قريبة بعيدة ... وهنا تبرز عقدة اللون ... وتكشف عن نفسها .

وتتـكرر الصورة ولـكن على الوجه الآخر بين الشـاب الأوربى والفتـاة السودانية ، فالشاب الأوربى كما تصوره قصة « الشاى باللبن » شاب كله حيـوية ونشاط ، وهو رجل أعمال ناجح يلهب خيال الفتـاة السودانية التى خرجت من البيت إلى العمل منذ أمد غير بعيد ، فإذا هى مـع الشاب الاوروبى ترى دنيـا جديدة مغايرة تماما للدنيا التى كانت تعيش فيها ، ويسهل الإغراء ، والاستسلام ولكن تتكشف فى النهاية عقدة النقص ... والهوة التى تفصل بين الاثنين وهى هوة بين حضارتين ، وهى هوة بعيدة الغور لا يمكن التغلب عليها ، تزيدها تعقيدا عقـدة اللون والدين ... فلا تنتهى هـذه العلاقة إلى النتيجة الطبيعية « الزواج » إلى

الفشل .. وتعود الفتاة إلى أصلها إلى بن جنسها حيث يتم اللقاء الطبيعى فى بيئته الصحيحة .

ولكن هذه المشكلة الناجمة مع الحضارة ليست وحدها التى تطبع موضوعات المرأة والحب والزواج فى مجموعة « مجلة القصة » ، بل نجد المشكلة القديمة المتجددة الناجمة من المجتمع السودانى نفسه ، مشكلة التكافؤ بين الشاب والفتـاة ، وحرية كل منهما فى إختيار رفيق الحياة ، وهى حرية منقوصة فى المجتمع السودانى المحافظ ليس للفتاة حق اختيار الزوج أو إبداء الرأى ، فما بالك فى إظهار الحب .

ولكن علاج القاص السودانى لهذه المشكلة يكتفى بإظهار حق الزوجـة فى إبداء رأيها فى الزوج المقبل إعتمادا على الشرع الإسلامى ، فالقاص يوجه القارىء فى علاج المشكلة إلى أن حرمان الفتاة من اختيار الزوج مخالفة للشرع ، ولما للدين من مكانة فى المجتمع السوادنى فإن القاص يرى أن هذه المخالفة أمر خطير . ويكفى لعلاج المشكلة إبرازه وإظهار الآباء عليه ليرتدعوا ، وليعودوا إلى حظيرة الدين .

وقد يعمد القاص إلى علاج آخر متيسر إذ يهول فى الخاتمة الدامية للزواج الذى يتم دون حب ، فيقضى على الفتاة بالموت انتحاراً . أو قد يعمد إلى نهاية ليست أقل هولا ، يجعلها فريسة سهلة للغواية والانحراف وسلوك طريق الضلالة ، أو الهروب من بيت الزوجية .

ونلاحظ فى هذا السبيل علاجاً غريبا لكاتبة سودانية لعلاقة بين فتاة ريفية سبق لها الزواج ومات عنها زوجها وترك لهـا طفلا ، تقـع تحت عاملين ، الفقر والرغبة فى الزواج ، ويسوق لها القدر شاباً يلوح لها بالزواج ، ولـكن يعترض سبيله الطفل ، فلا تجد بدا من القضاء على طفلها بالموت بيديها لتصل إلى الزواج .

وهذا علاج غريب حتى لو كانت « مجنونة » فليس من الطبيعى أن تقضى المرأة على فلذة كبدها بيديها لتتزوج حتى لو كانت شابة جاهلة فقيرة مجنونة ! !

وإذا ما تركنا مشكلات الحب والمرأة والزواج إلى الموضوع الرمزى فنجد أن القاص يقصد إلى هذا اللون من التعبير القصصى للكشف عن بعض القيم الأخلاقية المثلى ، أو الجوانب الإنسانية الصافية التى لم تلوثها المادة . كالتضامن والـكفاح

فى سبيل الهدف ، وتناسى الأفراد فى سبيل المجموع ، أو التعاطف والتراحم بين الكائنات ، والتعايش دون اصطراع مرير فى سبيل الحياة لواحد دون الآخرين، ومثل هذه الموضوعات تتناسب مع شكل الرمز الذى إختاره القاص السودانى وإن كانت المعالجة الفنية قاصرة أو ساذجة أحيانا .

وتأتى فى النهاية مشكلة الكادحين من العاملين ، موظفين وعمالا وزراعا ومهنيين ، وهم غالبية الشعب السودانى فى المدينة والقرية ، وقد اتجهت مجموعة كبيرة من قصص المجلة إلى تصوير حياتهم ، وآلامهم وصراعهم فى سبيل العيش.
وجوانب الصراع التى يتعرض لها القاص تختلف باختلاف بيئة القصة وأبطالها، فحين يتناول حياة الموظف الصغير ، وهو من الطبقة الجديدة التى ظهرت فى نصف القرن الأخير ، ولم تكن موجودة من قبل ، أو لم تكن تشكل خطراً ذا بال قبل سنة ١٩٢٠ م ، حين يتناول القاص حياة هذا الموظف ، يصور صراعاً فى حياته الخاصة بينه وبين أسرته، ومن عناصر الجهل الذى يفصل عقليا بينه وبين زوجته ، فيضطره إلى هجرة المنزل والسهر خارجه لأن الزوجة جاهلة ، لاتتجاوب معه ولا تعطيه كما تعطيه النسوة الأخريات فى المنتديات . والسهرات ، وهن غالبا غير سودانيات .

وتكون مأساة تتكرر ، الزوجة والأولاد مقتر عليهم فى الرزق، والزوج يصرف مرتبه على نزواته ولذاته ؛ الخمر والقمار والنساء .. ثم العاقبة الضياع للموظف فى طرق الإفلاس فالاختلاس، فالسجن . . . والضياع للأسرة . . .

والصراع الذى يعيشه العمال هو عدم دوام العمل والعلاقة المضطربة بين العامل وصاحب العمل ، والعجز للإصابة بعاهة تقعده عن الكسب . ولكن هذه المجموعة لاتتعمق مشكلات العمال على هذه الصورة بل تتعرض لمشكلات جانبية مثل الهجرة إلى المدينة للعمل وترك الأبناء فى القرية يقاسون الفقر كما فى قصة «الأسطى عباس». أو مغالبة الفقر وصعوبات العيش وعوامل الطبيعة كما فى قصة «رجال» .

وفى قصص عبد الله ابراهيم نجد اهتماما بمشكلات عمال الصناعة فهو من بلدة عطبرة مهد الحركة العمالية فى السودان ، وقد نشر فى العدد السادس من المجلة قصة

شيء له أبعاد، وتدور أحداثها فى مدينة عطبرة .

المعالجة الفنية والأسلوب :

وإذا ما تعرضنا لجوانب المعالجة الفنية لهذه المجموعة، فيمكن أن نقول إنها بين المتوسطة والسطحية. فأكثرها يعمد إلى السرد والتسلسل العادى، مع المبالغات، وكثرة المصادفات، والنهايات المفاجئة غير المتوقعة، والخروج عن تسلسل القصة بحشر مجموعة من المواعظ والجمل الخطابية أو الإنشائية .

ويندر الحوار، فإذا وجد فهو لا يضيف إلى البناء الفنى، بل يجرى بسيطا عادياً باللغة الدارجة غالبا، وقليلا ما يكون باللغة العربية أو بلغة السرد .

والأسلوب فى أكثر القصص عادى، لاتلوين فيه، ولا ظلال ولا أبعاد، فى لغة سهلة قريبة من لغة الصحافة اليومية، قد يطعمها بعض الكتاب بألفاظ عامية لتقرب جو القصة من الواقع. كذلك نجد بعضهم يعمد إلى الاهتمام بالتفصيلات والإغراق فيها دون داع .

وربما كان السبب فى ضعف المعالجة الفنية لأكثر هذه المجموعة أن كتابها من الشباب الناشيء من طلبة الجامعات، ممن لم يتمرسوا بكتابة القصة، وإنما سلكوا هذا السبيل مرتادين فى محاولات أولية تقليداً لنماذج قرأوها فى الأدب الانجليزى أو العربى أو لأن بعضهم من كتاب المقالة الصحفية، الأخبارية غالبا. وقد تركت الكتابة الصحفية آثارها على محاولاتهم فى الكتابة القصصية .

ولكن هذا الحكم الغالب لا يعنى عدم وجود بشائر، وطلائع أو براعم تنبيء عن مقدرة دفينة، أو محاولات تنم عن إمكانيات تعطى أكثر إذا ما تعهدت .

ومنها مقدرة بعض الكتاب على التقاط المواقف الدالة اللماحة والتصوير الدقيق، وتلوين الأسلوب بألوان المواقف، كالسخرية أو الانفعال بالغضب، أو الفرح، أو الحزن .

الطور الثالث

ونستطيع أن نؤرخ هذا الطور بالسنوات الخمس الأخيرة منذ سنة ١٩٦٤ إلى الآن ، وفى هذه المرحلة، ظهر عدد كبير من القصص منشوراً فى مجموعات بعضها نشر فى السودان ، والآخر فى البلاد العربية الأخرى ، وخاصة مصر ولبنان.

وقد استطاعت القصة السودانية فى هذه المرحلة أن تتعدى الحواجز المحلية إلى آفاق البلاد العربية ، فوجدت طريقها إلى صحافتها الاسبوعية والشهرية.

وظهرت أسماء لجماعة من كتابها المجيدين أمثال الطيب صالح ، وعلى الملك ، والطيب زروق ، وأبى بكر خالد ، وابن خلدون .

ويمكن أن نستعرض أهم المجموعات القصصية التى ظهرت فى هذه الحقبة فنجدها:

١ — « الوجه الآخر للمدينة » لعثمان على نور .

٢ — مجموعة « عرس الزين » ورواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح.

٣ — « الأرض الصفراء » للطيب زروق ١٩٦١ .

٤ — « عود الكبريت » لأحمد محمد الأمين .

٥ — « ريش الببغاء » لعيسى الحلو .

٦ — « شاعر وقصص أخرى » لأبى بكر خالد .

٧ — « إنهم بشر » رواية لخليل عبد الله الحاج ١٩٦٠ .

٨ — « النبع المر » رواية لأبو بكر خالد ١٩٦٦ .

٩ — « فى قرية » مجموعة لعلى الملك ١٩٦١ .

١٠ — « ألوان » لسامى زكى .

١١ — « مجموعة قصص قصيرة » لسيد أحمد الحردلو ١٩٦٥ .

١٢ — « عروس الرمال » و « موكب الحيارى » لعبد الفتاح صالحين .

١٣ — « سر الدموع » قصة اصبار .

١٤ — « عبد الصمد وبهية » لحسن الطاهر زروق ١٩٦٧ .

١٥ — « النازحان والشتاء » للزبير على وخوجلى شكر الله .

١٦ — « قصص سودانية » أبو بكر خالد والطيب زروق .

١٧ — « البرجوازية الصغيرة » صلاح أحمد إبراهيم وعلى الملك .

١٨ — « مات حجر » لمحمد سيد معروف .

١٩ — « أبراج الحمام » و « بكاء على التابوت » لفؤاد أحمد عبد العظيم .

وأكثر هذا الإنتاج من القصص القصيرة ، ولعله مما يعطى دلالة واضحة أن لا نجد بين هذه المجموعات سوى ثلاث روايات بين ما يقرب من المائة قصة قصيرة ومع ذلك فنسميها روايات مجازاً ، وهى قصص عادية لاتبلغ درجة الرواية .

وإن هذا الإقبال الشديد من الكتاب على القصة القصيرة ، كان ولايزال ، ظنا منهم فى سهولتها ، ولأنها خفيفة سريعة لاتحتاج لطول تدبير وتفكير، وإمعان فى أحكام الصنعة ، والبناء . كذلك لاتبدو فيها زلة الكاتب ولاتكشف عن ضعفه ، وخذلانه كما تكشفها القصة أو الرواية إذا لم يكن متمكنا .

ولعل القصه القصيرة فى هذه المرحلة الجديدة التى بدأت سنوات الستين قد أخذت طابعاً جديدا فى البناء الفنى والاسلوب ، والمضمون .

أ . البناء فإن النضج والعمق بدءا يأخذان طريقهما إلى القصة ، بالممارسة والاطلاع على النماذج الجيدة فى الأدب العربى والآداب الغربية ، وطالعتنا قصص جيدة مثل « المطر » و « فى قرية » لعلى الملك ، و «ذراع واحدة» لخوجلى شكر الله و « الشتاء » للزبير على و « دومة ودحامد » للطيب صالح ، و « نملة » الطيب زروق . ولكن أكثر القصص القصيرة بعد هذا مليئة بالعيوب ، والسقطات الفنية ولعل أظهرها :

١ — غلبة أسلوب السرد السطحى غير المتعمق ، مع فقر فى التعبير باللفظ والصورة .

٢ — ميل بعض الكتاب إلى أسلوب الوعظ واستخراج العبرة، ونلاحظ ذلك في قصص عثمان علي نور .

٣ — الإسراف في اجترار التجارب الذاتيه دون تعميق لجوانبها والخروج بها عن نطاق الذات إلى الآفاق الإنسانية العريضه .

٤ — ميل بعض الكتاب إلى النظرة القاتمة للحياة ، وتصوير اليأس والآلام والحزن والبكاء ، والإسراف في الدموع ، والإغراق في السوداوية . وليست الآلام والبكاء في ذاتهما مما يضعف القصة أو مما يستكره وروده فيها ولكن الآلام درجات وعلاجها يتفاوت. وكم من كاتب كبير جعل من الألم ميدانا فنيا غنيا بالتجارب والأحاسيس .

وربما حضرنا في هذا المجال قصة « سر الدموع » لصبار التي لا يخرج فيها الألم والبكاء عن مجرد السطح وسرد الأحداث الباكية في تتابع وافتعال .

٥ — ويسقط الكتاب المبتدئون في عيوب شائعة في البناء الفني ، ككثرة المفاجآت وافتعال المصادفات الكثيرة دون مبرر مقنع وبلا تمهيد، مع الاعتماد على ضربات القدر لتحويل مجرى الأحداث أو لإثارة الانفعال في القارىء، والإسراع بنبض القصة .

٦ — يغلب على حوار القصة القصيرة عند كثير من كتاب السودان الأسلوب العامي ، رغبة منهم في الاقتراب من الواقع السوداني ، وتصويره والخروج به إلى جو الحياة الأدبية ، باعتباره صبغا محليا يحرص كتاب الشباب على أن يكسب أدبهم ذاتيته وشخصيته المميزة في الآداب العربية الحديثه ، ولكن هذه الرغبة ، لا تسندها مقدرة فنية ، فترى الحوار يجرى لا حياة فيه ، بل يدور في ركاكة وسطحية ، وعامية فاترة .

واستخدام العامية في حد ذاته ليس عيبا أسلوبيا ، إذ يتوقف على الكيفية التي تستخدم بها ، ومع ذلك فقد لجأ بعض الكتاب إلى تطعيم الفصحى بالعامية

وأستخدام عبارات وصيغ ، أو ألفاظا لها دلالاتها المحلية التى لاتغنى عنها الألفاظ الفصيحة .

ويميل بعض آخر منهم إلى أستخدام الفصحى والاكتفاء فى إبراز اللون المحلى بالجو العام للقصة ، وروحها ، وذلك حتى يكتب لها أن تقرأ وتفهم فى غير السودان وخارج حدوده ، وتربطه بغيره من آداب الدول العربية الأخرى .

يلاحظ ضعف الأسلوب من الناحية اللغوية ، بوجود كثير من الأخطاء النحوية وخاصة عند بعض شباب الأدباء الذين لم ينالوا قسطا كافيا من الدراسة، ولم يتمرسوا بقراءة الأدب العربى ونماذجه الحية القديمة والحديثة . وقد تأثر هؤلاء بأساليب الصحافة اليومية ، وربما زاد فى عدم اهتمامهم بالأسلوب واللغة ما وجدوه من ضعف وعدم اهتمام لدى كثير من كتاب القصة العربية الذين راجت أعمالهم وكتب لها الانتشار رغم ذلك العيب .

موضوعات الطور الثالث :

كما ظهر كثير من التعديل والتطور فى المعالجة الفنية ، كذلك حدث تنوع كبير وواضح فى الموضوعات فبينما نجد الاتجاه العاطفى الخيالى غالباً على قصص الطور الأول ، واستمراره مع الاقتراب من الواقع فى الطور الثانى بالإضافة إلى معالجة بعض مشكلات المجتمع والحياة . إذا بنا نجد فى الطور الثالث غلبة اللون الإجتماعى ، وقصص الكفاح ، ومعالجة المشكلات الحيوية التى تلاقى الفرد والجماعة .

وكان طبيعياً أن يصير هذا التغير فى الموضوعات نتيجة تحول فى المجتمع السودانى نفسه ، وحدوث حركات جذرية ، أثرت فى بنائه، وهزته من الأعماق، فبدأ يفيق من غفوات رانت عليه عصوراً طويلة ، وينتبه من خدر لازمه طوال حكم استعمارى ثقيل .

وهذه الحركات والأحداث هى : الانقلاب العسكرى فى نوفمبر سنة ١٩٥٨ والذى جاء نتيجة تآمر عناصر الرجعية على البلاد وتسليم السلطة لجماعة من القادة

العسكريين لم يكن همهم بعد أن نالوا السلطة إلا السيطرة والتحكم فى مصائر الشعب، والتآمر على حرياته وأرزاقه .

ثم ثورة الشعب فى أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، وفيها بدت انتفاضه قوى الشعب العاملة وغضبتها على الأوضاع الفاسدة فى الحكم العسكرى السابق ، وقد بدت هذه الثورة كإيماضة أو أشراقه فى تاريخ السودان المعاصر لم تلبث أن خمدت أضواؤها . وخبت جمرتها لتآمر القوى الرجعية ، والأحزاب التقليدية عليها وأغتصابها السلطة بعد ذلك فى يوليو سنة ١٩٦٥ .

ثم عادت مرحلة جديدة من الفوضى فى ظل هذا التآمر الرجعى الحزبى الجديد تحكمت فى مصير السودان من سنة ١٩٦٥ إلى مايو سنة ١٩٦٩ حين قامت الثورة تحدد ثورة قوى الشعب العاملة فى أكتوبر ويشارك فى قيادتها عناصر كثيرة منها.

وفى ظل تلك الأحداث طرأت على المجتمع السودانى تغييرات جذرية فقد شارك شباب الجامعات ، والعمال ، وبعض القوى العاملة المنظمة من نقابات المزارعين وغيرهم فى توجيه الأحداث والضغط، والقيام بدور رئيسى فعال فيها.

وبهذا برز دور المثقفين والعمال والمزراعين كقوى حية لها وزنها وتأثيرها وتراجعت بالضرورة قوى الرجعية والأحزاب والطائفية الدينية التى تحكمت فى مصير الشعب السودانى طوال حكم الاستعمار ، وفى مرحلة الاستقلال منذ سنة ١٩٥٥ إلى نوفمبر سنة ١٩٥٨ وطوال السنوات التى أعقبت ثورة أكتوبر حتى ثورة مايو سنة ١٩٦٩ .

ونتج عن كثرة المدارس والاهتمام بالتعليم ، ونشأة الجامعات ، أن زاد عدد المتعلمين وزاد تأثيرهم ، وظهرت الفتاة السودانية المتعلمة وتخرجت فى المدارس الثانوية والفنية والجامعات ، وشاركت فى المجتمع مشاركة إيجابية ، فعملت فى الوظائف العامة والشركات ، وشاركت فى وجوه النشاط المختلفة من ثقافى وفنى وإجتماعى فكانت صحف خاصة بالمرأة مثل «صوت المرأة»، وجمعيات نسوية تهتم بتوجيه المرأة السودانية ، والأخذ بيدها فى طريق الحياة الجديدة

والحرية الإجتماعية. كما شاركت المرأة فى الحركة السياسية، وكان لها دور إيجابى فى ثورة أكتوبر سنة ١٩٦٤ وما بعدها.

وكان لهذا التطور الكبير الذى طرأ على وضع المرأة الإجتماعى أثره فى الحياة السودانية المحافظة التقليدية، إذ تخلصت الأسرة السودانية شيئاً فشيئاً من القيود التى تحكمها وتسيطر عليها، والتى تمليها التقاليد، والعادات المتوارثة من مئات السنين ويسندها فهم معوج ورواسب دينية متخلفة.

وكان للدين عن طريق الطائفية والطرق الصوفية سطوته البالغة على المجتمع السودانى. ولايزال كذلك فى كثير من الجهات. ولكن الثقافة والعلم، وكفاح الشباب الواعى زعزع هذه السطوة، فخفت قبضة الطائفية على مجتمع المدينة بما يحوى من المثقفين والعمال بفضل الوعى وانتشاره وتحرر كثير من الأيدى العاملة من التبعية الفكرية والوجدانية للطائفية التى خضع لها أسلافهم.

ولعبت ثورة أكتوبر دوراً كبيراً فى زعزعة السيطرة الطائفية، وتحطيم هيبتها فى نفوس الناس.

ولم يكن السودان بمنأى عن الأحداث فى العالم العربى، بل إنه كان يتجاوب معها، ويتفاعل ويشارك بقدر ما يستطيع. وثمت ظروف قهرية تعوقه عن المشاركة مشاركة فعالة أو القيام بدور إيجابى.

وكانت أصداء ثورة ٢٣ يوليو بمصر تتجاوب فى أنحاء السودان، ويتبع السودانيون منجزاتها وكفاحها ضد القوى الخارجية والداخلية، وقد أحس الشعب السودانى بما يفتعله الحكام من أصطناع الجفوة بين مصر والسودان، ليحطموا الروابط وليوقفوا مد الثورة والقوى التقدمية نحو حدوده، حتى تظل الأوضاع السائدة باقية، ويستمرىء الحكام وسادتهم من قوى الطائفية والرجعية استغلال الشعب وسلب مقدراته وأقواته.

ولكن المعارك التى خاضتها مصر والعروبة منذ سنة ١٩٥٦ بعد قهر العدوان الثلاثى وإلى الآن وبعد أحداث سنة ١٩٦٧ قد اذكت روح المقاومة، ونبهت القوى التقدمية، وفتحت عيون الناس على وحدة مصير الشعب العربى فى كل مكان.

وشارك الشعب السودانى فى الجهاد بالقلم، والنفس ، والمال فى معارك العروبة ولم يتقاعس بل كان فى طليعة الركب ، ولم تستطع القوى الرجعية وأعوانها من مخلفات الاستعمار الوقوف أمام العروبة رغم ما افتعلوه من معارك داخلية ، وحاولوا شغل الشعب به ؛ من قضايا الإفريقية والتزنج وما إليها حتى يبتعد عن قضية مصيره ويتحلل من ارتباطه الأزلى بالعروبة .

وظهرت الرابطة الخالدة والتى يدعمها النيل كسلسلة الظهر بين مصر والسودان؛ قوية عارمة، وقوت وجدان السودانيين بالأزمات والمعارك المتكررة حتى انتهت إلى هذا الموقف الصلب والتماسك القوى بعد أزمة ١٩٦٧ ، وثورة مايو ١٩٦٩

وإذا كانت هذه الأحداث قد غيرت مجتمع المدينة فى السودان ، فإن مجتمع القرية ومجتمع البادية تلقاها هينة، وتأثر بها وانفعل لها ببطء ، وظلت أوضاعهما وكأنها لم تتأثر بما جرى ويجرى ، لكن التيار يمد نحوها ، ويغذيه التطور بفضل وسائل الاعلام والمواصلات ، وإنتشار العلم ، وتنقل المثقفين فى صورة موظفين فى أنحائهما يحملون بذوره .

وقد حفلت قصص هذه المرحلة الثالثة بموضوعات تصور الأحداث تصويراً مباشراً أو تصور ردود فعلها فى الحياة والناس .

فمنها قصة: «الطاعون » (١) لصديق محيسن ، وتدور حول عمل بعض شباب المثقفين فى مقاومة السلطات أثناء الحكم العسكرى بتوزيع المنشورات وتعقب البوليس له . وما كان يبدو فى الأفق من يأس قاتل من تغيير الأوضاع إذ يعبر عنه بقوله :

« .. إن اللا جدوى دائماً هى النتيجة التى أصل اليها ، سأقول للبوليس إنى أزهقت نفسى لأنى قد كرهت أن لا أكون منتمياً ، لقد أكلت الاجتماعات خضرة عمرى ... لقد تركت دراستى الثانوية لهؤلاء الجوف ، مالى وسعادة

(١) مجلة الإذاعة والتليفزيون العدد ٢٧/١٩ فبراير سنة ١٩٦٤

الآخرين الجوفاء ؟ لن أتحدث مرة أخرى باسم مليون طبل أجوف اتسخت أفكارهم بطحالب المستنقعات الآسنة .. لن أجرى وراء السراب والأوهام ».

ثم يقبض عليه فيرى فى السجن شيئا آخر غير ما يراه المذنبون :

« ما أحلى السجن ! إنه بالنسبة لأمثالى مضىء ، كحدائق ناضرة تجمع إليها الشمس مطلع كل صباح » . والطاعون هنا هو الرغبة فى الحرية التى يحاربها الوضع القائم آنئذ .

وقصة « المدير » (١) لعثمان على نور حول ثورة أكتوبر . ويقصد بالمدير هدير الجماهير بالثورة ومشاركة المرأة فيها ، وتجاوب كل طبقات الشعب السودانى معها حتى الأميون ، والعجائز من النسوة . وتدور أحداثها فى أسرة تشترك فتاتها المتعلمة فى المظاهرة رغم معارضة أمها وأخوتها ، ثم تتأزم الأحداث ، ويقتل بعض الطلبة الابرياء برصاص العسكريين ، فيهب الجميع للمشاركة فى الزحف الى القصر الجمهورى لإسقاط النظام القائم آنذاك .

ويقول فى تحول الأم من موقف المعارضة الى موقف التأييد والمشاركة فى الثورة .

« وفى غمرة السرور أخذت تشق طريقها الى الأمام حتى وجدت نفسها فى مواجهة الدبابات والمدافع والجنود » ومع ذلك فلم يداخلها أى خوف ، بل أمسكت بيد فتاة فى سن ابنتها ، وسألتها وهى تشير الى بناء أبيض عال :

— يا بتى يا هو ده القصر ؟

فأجابتها الفتاة ـ أيوه يا خاله .

وفى هذه الأثناء كان « المدير » يهز أركان القصر هزاً .

ورواية « النبع المر » تدور حول الموضوع نفسه .

وفى مجموعة « الوجه الآخر للمدينة » قصتان حول العدوان الصهيونى سنة

---

(١) نشرت فى مجموعته : « الوجه الآخر للمدينة » نشرت سنة ١٩٦٨ بالخرطوم .

١٩٦٧ هما قصة « النار والذهب » و « الزغرودة » . ويصور فى الأولى موقف الشعب العربى فى مصر من العدوان ، وتصميمه على الصمود . فالعدوان كشف عن معدن الشعب الأصيل كما تكشف النار عن الذهب الخالص وتنفى عنه الخبث .

وفى الثانية ينتقل الى السودان ويصور كيف يقف الشعب السودانى إلى جانب أشقائه فى الدفاع عن كرامة العروبة ويضحى بالدم ، ويقبل على هذه التضحية بالرضاء والفرحة .

وتدور حول شاب سودانى يتطوع للقتال إلى جانب إخوانه على القناة ، وموقف أمه التى تحرص على ابنها ، ومع ذلك فهى ترى الواجب يحفزها على تشجيعه .

ويختمها بقوله : « وذات مساء كانت فرقة خالد تقوم بطواف فى شوارع المدينة وقد اصطف الرجال والنساء والأطفال على جانب الطريق يهتفون للفرقة ويصفقون لها ، وفجأة سمع خالد وهو وسط الصف صوت أمه وهى تصيح .

— خالد .. خالد .. أبشر يا خالد .

وأسرع فالتفت إليها مندهشاً ، فرآها تهز يدها فى حماس . وعندما التقت عيونهما أطلقت زغرودة سرت عدواها بين النساء الأخريات . واختلطت أصوات الزغاريد بالهتافات والأناشيد » .

وقصة المرأة المتعلمة فى المجتمع السودانى تصورها مجموعة من القصص نختار منها قصة « حق العبادة » (١) لعوض أحمد طه . ورواية « النبع المر » لأبى بكر خالد .

وبينما نرى بعض الكتاب ينظرون للمرأة هذه النظرة الرفيعة ، إذا ببعضهم الآخر لا يزال مغرقاً فى النظرة التقليدية على إعتبار المرأة وعاء للجنس ، أو مادة

---

(١) مجلة الأذاعة والتلفزيون فبراير سنة ١٩٦٤ عدد ١٩

للمتعة واللذة ، ولا شك أن هذا التيار فى القصة السودانية يساير تيارات مماثلة فى القصص العربى الحديث .

ونمثل لهذا الإتجاه بمجموعة « عود الكبريت » (١) لأحمد محمد الأمين وتضم ثلاث عشرة قصة تدور كلها تقريباً حول الجنس ، وإن اختلف التناول واختلف الأبطال ، فبينما نجد قصة « الفراش البارد » تدور حول موضوع كثر تناوله ، هو زواج الفتاة الصغيرة برجل مسن ، مما يعرضها للطموح برغباتها نحو غيره ، ونحو قصة « وبدأ الشك يدب » التى تدور حول زواج فتاة من شاب لا تحبه قسراً . وقصة « المطلقة » التى تحاول بطلتها أن تعوض ما فاتها فى الزواج بالعمل . ولكن سرعان ما تضعف وتستسلم لنداء الجنس فتصبح من بنات الهوى . و « الشيطان ثالثهما » حول غواية شاب لزوجة صديقه الغائب . وهكذا . كلها تدور حول الجنس وكأن الناس قد فرغوا من كل شىء ، ولم يعد يهمهم فى هذه الحياة سوى رغباتهم الجنسية . أو كأن المرأة لم تعد سوى لعبة لأهواء الرجال .

ويهتم بعض كتاب القصة السودانية بتجاربهم الذاتية من خلال دراستهم الجامعية فى جامعة الخرطوم ، أو خارجها فى جامعات مصر أو بيروت أو بعض البلاد الاوروبية كأنجلترا وفرنسا أو روسيا .

كما نرى بعضهم يعكس تجاربه فى المجتمعات غير السودانية لإقامته بها للعلم أو لفترة من حياته ، ولعل مصر تفوز بأكبر نصيب فى هذا المجال من الكتاب ، ونكاد تستحوذ الحياة فى مصر وخاصة بالقاهرة والإسكندرية على موضوعات كثير من كتاب القصة السودانية أمثال ابن خلدون ، والطيب زروق ، وعثمان محمد نور كما تظهر البيئة الإنجليزية فى بعض كتابات الطيب صالح لهجرته إلى العمل بها بالإذاعة البريطانية كما هو الحال فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » .

وتعالج القصة مشكلات التخلف فى المدينة والريف مثل الفقر ، والجهل

(١) طبع دار المكشوف بيروت

والتقاليد البالية التى يتمسك بها الناس ولا يجرءون على هجرها أو الإقلاع عنها لخوف مغروس فى نفوسهم جبلوا عليه ووجدوا عليه آباءهم .

وفى القرية السودانية ، يهتم كتاب القصة بمحاربة الخرافات ، وسيطرة الأدعياء من رجال الدين الذين يحترفون الدجل والشعوذة ، ويسيطرون بها على أفهام القرويين وأموالهم .

كذلك يعالج الكتاب بعض النماذج الشاذة ، والمفارقات الغريبة فى الحياة ، فى أسلوب ساخر مثل على الملك فى مجموعة « فى قرية » .

ويصور آخرون بعض بيئات السودان فى الجنوب والغرب كما يفعل الطيب زروق فى مجموعة « الشيء الذى حدث »(١)

---

(١) طبع القاهرة — سنة ١٩٧١ .

٤

تحليل لبعض القصص السودانية

ونتناول بعض القصص التي أشرنا إليها بالتحليل فنبدأ الحديث عن قصة :

«في قرية»: لعلي الملك

«في قرية» قصص سودانية لعلي الملك، وهو كاتب سوداني شاب تخرج في جامعة الخرطوم، واهتم بكتابة القصة القصيرة منذ طلبه بالجامعة، واشترك مع زميله الشاعر صلاح أحمد ابراهيم في أول مجموعة لهما «البرجوازية الصغيرة» قبل أن يصدر في «قرية». ويقول علي الملك إن اهتمامه بكتابة القصة جاء بعد مرحلة الثانوي، وأما اهتمامه بقراءتها فكان مبكراً منذ بدأ يقرأ آثار أدباء المصريين المعروفين لدى جيله من الشباب سنوات الاربعين، ويذكر منها ما كتبه أحمد الصاوي محمد وما نقلة عن الفرنسية خاصة، وما نشر من ملخصات عن أدباء الغرب أمثال شللي وبيرون من شعراء الرومانتيكية.

وقرأ في تلك المرحلة لطه حسين، واهتم خاصة بكتاب «الايام» وقال عنه «إنه كان إنجيل الشباب آنذاك». ولم يكن أثر طه حسين فيه وحده بل كان أثره كذلك في جيله كله، حتى كانوا يحاولون تقليده فيما يكتبون من مقالات في مجلات الحائط بالمدرسة الثانوية.

وبانتقاله إلى الجامعة كانت قد ظهرت في أفق الأدب المصري المدرسة الجديدة التي اتخذت الواقعية مذهبا فنيا ومن روادها عبد الرحمن الشرقاوي، وكمال عبد الحليم وصلاح حافظ. وزاد اهتمامه بقراءة الآداب الأجنبية، وكانت الدراسة تفرض عليهم قراءات في الأدب الانجليزي لروائيين أمثال برنارد شو، وشارلز ديكنز، وشكسبير وكونراد، كما استهوته قصص كتاب الروس أمثال مكسيم جوركي وشولوخوف.

وتنبه فى هذا المجال إلى أن كثيراً من شباب المثقفين من مواطنيه فى السودان قد استهوتهم كذلك كتابات الروس الواقعية ، وتتلمذوا عليها . ولعل ذلك مما دفع بالحركة الأدبية نثراً وشعراً منذ سنوات الستين إلى ذلك الاتجاه الواقعى حتى غلب عليها .

ومجموعة « فى القرية » تضم ست قصص هى « الامتحان » و « المطر » و « عبقرى » و « نياجرا » و « فى قرية » و « المصحة » ، وتدور موضوعاتها حول تجربته الذاتية فى الجامعة ، ومشكلة « الفقر والغنى » فى المجتمع السودانى ، والجنس ودور المرأة فى المجتمع السودانى المدنى ، وبعض ملامح القرية السودانية المجاورة للنيل ، وإحداها تدور فى مستشفى المجانين .

ويعتمد على الملك فى بناء قصصه على السرد المباشر ، بضمير المتكلم أحياناً وبضمير الغائب أحيانا .

ويهتم برسم اللوحات المتقابلة ، التى يشحذ فيها الانفعالات ويوتر الأحاسيس ، ليكشف ما تنطوى عليه الحياة من المفارقات ، واختلاف مواقف الناس من الحدث الواحد . وتمثل لنا قصة المطر هذه الطريقة أتم تمثيل والموضوع الذى تدور حوله هو المطر الذى يسقط صيفاً فى السودان ، ويتخذه لها محوراً لعرض حال الفقراء وخشيتهم له ، لأنه يهدم البيوت ويؤذيهم فى ممتلكاتهم من حيوان أو فراش كما يؤذى أولادهم ، وهو لا يؤذى الأغنياء لأنهم يتخذون من البيوت ما يعصمهم من وابله .

وتراه يكشف عن هذا المحور الفكرى الذى تدور حوله القصة فى حوار بين أحد شخصياته واسمه محمود وآخر هو الشيخ عبد الفتاح حيث يقول محمود :

— يا شيخ عبد الفتاح إن الأمطار رحمة للقادرين ، إنها رحمة للزراع فى الأراضى الخصبة ، فماذا نفعل بها فى المدن ؟ أنشربها ، إنها قذرة والنيل قريب . وأين هى زراعتنا . ؟ »

وربما كانت النظرة للمطر باعتباره نكبة تصدر عن وعى ابن المدينة

الموظف ، لكنها لا تصدر عن الجمهرة الغالبة من شعب السودان الذى يرى فى « الخريف » وهو التعبير الذى يطلق على فصل المطر عندهم خيراً وبركة لأنه عماد الزراعة فى معظم بقاع السودان شرقا وغربا .

ويتضح من معظم موضوعاته أنه رجل مدنى المزاج ، يعبر عن طبقة الطلبة والموظفين، وعن مجتمعاتهم فى الخرطوم أو فى أم درمان ، ولا يخرج عن بيئة المدينة فى هذه المجموعة إلا « فى قرية » ، حين يعرض لرحلة قام بها الى تلك القرية ، فيرى فيها متنفسا وراحة ومهربا من المشاغل فى المدينة ، يرى فيها وجه الغاب أو الطبيعة البكر ، ولا يرى أوضاعها البشرية أو قوانينها الاجتماعية . بل انه يحس بالغربة حين يحل بين أهل القرية . يقول :

« كنت الوحيد الذى يلبس الملابس الافرنجية ؛ البنطلون والقميص والحذاء والجوارب وكان القرويون يرتدون القمصان البلدية وينتعلون صنادل محلية خفيفة كلها سيور من الجلد مدهونة بالزيت . وبالحق فقد كنت غريبا عليهم وهم ينظرون ناحيتى وكلما التقت نظراتنا أداروا وجوههم فى سرعة متظاهرين بالبراءة . »

وتجرى القصة حول « المفارقة » ؛ مدنى ببنطلون وقميص يقتحم عالم القرية المجهول بالنسبة إليه ، فيبدو هو كذلك غريبا فى أنظارهم . ولكن الملك يبالغ فى هذا أكثر من الواقع ليتيح لرغبته فى السخرية الجو المناسب .

وقد لعب بالسخر فى قصصه ، وجعله وسماً لأسلوبه ، وعلاج المواقف . سخر فى « العبقرى » من الصحفيين فى شخص أحدهم وهو رئيس تحرير إحدى الصحف . يقول فى موضع من تلك القصة :

أما رئيس تحرير الصحيفة فقد كان يحس بزهو عجيب ، وبأنه إنما سوق الجماهير الفارئة بأسلوبه الساحر وبيانه الخلاب ، وكان يصعد صباح كل يوم إلى مكتبه ، ويلهث على الدرج حتى يكاد قلبه أن ينقطع لفرط تعبه ، ثم يفتح باب المكتب وقد بلغ منه الإجهاد منتهاه ، ثم يدير المفتاح بحركة مسرحية رشيقة مستخدماً أطراف أصابعه ، ويدلف الى الحجرة ، ويظل برهة « يعاين »

فى أرجائها وهو يصفر بفمه ألحانا متنوعة ثم يمضى الى جدار يصلح من وضع الصور التى يبدو أنه مصر على أن تعلق بنظام وعناية

غير أنه لا يطيق الجلوس إلى مكتبه، فيقفز فى خفة الأرنب على سطح المنضدة، ويظل يحملق على البعد فى الجدران ويتمتم !

— ما أجمل تلك الخطوط ، لقد رسمتها بسرعة ، برغم هذا فجمالها غريب ، لقد جاءت طبق الأصل من لورد بيفربروك ، طاب صباحك يامليك الصحافة » .

ولكن هذه السخرية ما لم تواكبها أبعاد فنية ونفسية ، فإنها تظل طافية على السطح،وقد تفسد على صاحبها جو القصة ، لأنه يهتم حينئذ بالمفارقات ويستقصيها لتكون مادة للسخرية ، ويغفل عما سواها مما يلزم لبناء عمله الفنى .

وقد نجد العذر لضعف معالجته الفنية فى قلة تجاربه فى الكتابة ، على الرغم من إصداره مجموعتيه ومشاركته بالكتابة فى الصحف . ويبدو هذا الضعف فى إنعطافه على السرد ، واتخاذه طريقا لم يعدل عنه ، وميله إلى الاستقصاء فى الوصف والوقوف عند توافه الأشياء ، دون اللفتة البارعة التى تجمل ما يفصل ، وتغنى عن الإطالة المملة والتى تبطىء فى نبض القصة ، وتخرج عن الخط المرسوم.

ومعلوم أن الإطالة فى الوصف، وكثرة التفصيلات لا يتفقان والقصة القصيرة وإنما هما من شأن الرواية ، فالمجال فيها أرحب، ونفس القاص أطول ، والقارىء متهيء الذهن والنفس لهما .

ولغة الملك وأسلوبه سليمان ، ولعل ذلك راجع لإهتمامه بقراءة النماذج الجيدة فى الأدب العربى منذ نشأته الأولى ، وهو يعمد إلى كتابة كل قصصه بالفصحى ، ولا يدخل العامية فى الحوار شأن كثير من زملائه كتاب القصة القصيرة . ولكن قلة تجربته فى الكتابة لم تمكنه من تلوين الحوار بألوان شخصياته ومستوياتهم الفكرية ، فالعجوز الأمية قد يغتفر لها أن تتكلم بالفصحى إذا جرت القصة عليها ، ولكن ينبغى أن يكون الكلام الفصيح بسيطاً عامى البناء والمعانى حتى يتلاءم مع الشخصية التى تنطق به .

ويعيب أسلوبه أحياناً الإيغال والإسراف المبالغ فيه مثل قوله في «العبقري»:

«ولو جمعت تلك المقالات في صعيد واحد وقرأتها لما خرجت منها بشيء، ولخسرت بذلك إضاعة لوقتك وإشعالا لأعصابك حتى تحترق وتستحيل إلى رماد».

ونراه يلجأ إلى صور غريبة كوصفه وجه أستاذه الإنجليزي بقوله: «وأرى أن وجهه الذي يشبه رئة الخروف الذبيح في لونه وانتفاخه».

ويخضع أسلوبه لسخريته، أو ميله للسخر، ونمثل لذلك عن قصة «الامتحان» بقوله يصف كراهته للنحو:

«لقد عيل صبري، وجثم على صدري ضيق شديد، فمنذ ساعتين وأنا أحاول جاهداً أن أميز بين الحال والتمييز، وتصطرع منصوبات الأسماء في رأسي. أما هذه الشواهد فإنني أراها أشد كآبة من شواهد القبور».

ويستغل هنا المفارقة في معاني لفظة شواهد. ويذكرنا هذا بالأديب المويلحي في كتاب حديث عيسى ابن هشام فهو إمام هذا الفن في أدبنا الحديث.

ومن سخريته تعقيبه بما لا يتوقع كوصفه لأستاذ التاريخ بقوله: «كنا نراه يمشي في أرجاء قاعة المحاضرات (أثناء درس في تاريخ أوروبا الحديث) فرحاً نشواناً وكأنه أدرك أيامها (الامبراطورة كاترين) وعاش في روسيا، وأن الامبراطورة العظيمة قد مكنته من نفسها».

وظاهرة السخر، تشيع عند كثير من شباب السودان. وكتابه منهم خاصة، ويمكن أن ترجع إلى معاناتهم من مفارقات واقعهم، ومجتمعهم الذي يجمع المتناقضات أو ربما لشعورهم بالغربة، وقد نالوا قسطاً من التعليم، وفتحت عقولهم وعيونهم على الحضارة الغربية فوجدوا ذلك البون الشاسع الذي يفصل بين آبائهم وأجدادهم وبين العصر، فيشهرون من السخر سلاحاً يرضون به نفوسهم، ويهدئون من ثورة السخط المشتعلة بين ضلوعهم.

والكاتب حين يلجأ للسخرية لا يقترب مع ذلك من واقعه الإجتماعي بالقدر المرجو ، ولا يلمس بقلمه مشكلات الحياة في بلده ، بل يتناول موضوعات «ذاتية» أو سطحية ، بل لعله يفتات على وطنه بتخيل أحداث لا يمكن أن تجرى على تلك الصورة التى صورها فلم نسمع بأن شاباً سودانيا يحتضن فتاة سودانية بالثوب في الشارع وأمام مقهى عام كما قال في ختام قصة نياجرا .

« .. ذلك أني لمحت ذا الجلباب يسير إلى جانب المرأة التى كانت تجاورني في السينما ويمران أمامي مرا سريعا كأنما هبطا من السماء أو انشقت عنهما الأرض وهما يتحدثان بلغة التفاهم والانسجام ! وقطعا النصف المضاد من الشارع ، وفى الفاصل بين النور والظلمة لم تكن هناك بينهما مسافة ، فمد ذراعه وأنا أعاين فاغراً فمي في دهشة ، وطوق خصرها ، ورأيتها تذوب في قبضته ، ويلتحم الجسمان ويغيبان في الظلام » .

فهذا المشهد لا يمكن أن يجد له مسرحاً إلا في خيال الكاتب . خاصة إذا تحققنا أنه يتحدث عن بيئة لا يزال الزوج الذى يلبس الزى السوداني يتعمد الابتعاد عن زوجته والسير أمامها في الشارع محافظة وحياء وحرجا .

ونخرج من هذا إلى القول بأن اللون المحلي في هذه المجموعة باهت ، فلا تستطيع بعد أن تنتهي من قراءتها أن تقف على سمة من سمات الحياة في مدن السودان أو عاصمته الخرطوم ، وهى البيئة التى جرت فيها معظم قصص المجموعة . فضلا عن أنا لا نستشعر أثراً فنياً ذا بال ، ولكنا مع ذلك نعجب بطريقة الكاتب في السخرية أحيانا ، وبالتقاطه لبعض الصور الغريبة ، ونأمل في موهبته أن يتم لها النضج بطول الممارسة والدرس .

— ٢ —

« عرس الزين »[1] : مجموعة قصص قصيرة ورواية ، الطيب صالح

طبع مجلة حوار ونشر الدار الشرقية للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٧

ومؤلف هذه المجموعة من الشباب النابهين الذين يبشرون فى الكتابة القصصية بمستقبل طيب . وقد نشأ الطيب صالح نشأة ريفية بإحدى قرى مركز مروى بالمديرية الشمالية ، لوالدين ريفيين متوسطى الحال ، وكان والده شيخاً طيباً وقوراً ، ديناً ، يؤمن بأولياء الله الصالحين ، ويعتقد فى شيوخ الصوفية . ويزور ضريح الشيخ « الطيب » فى قريتهم ، وقد سمى ابنه على اسم ذلك الشيخ تبركا .

وتلقى الطيب تعليمه الأولى والأوسط فى قريته ، فقرأ القرآن وتعلم بعض العلوم الأولية ثم انتقل إلى ثانوية « وادى سيدنا » شمالى أم درمان ونجح فى الشهادة الثانوية بتفوق أهله لدخول كلية العلوم بجامعة الخرطوم ، لكن ميوله لم تكن علمية ، بل كانت نفسه تميل به نحو الأدب ، وحاول أن يغير اتجاه دراسته إلى كلية الآداب ، لكن لوائح الجامعة وقفت عقبة فى طريقه ، وقضى بكلية العلوم عامين ، لم يستطع بعدهما إتمام الدراسة فاختار طريق التعليم .

وكان اتجاهه للعمل مدرساً تحت ضغط ظروف الحياة والرغبة فى تغيير مجال دراسته ، حتى يمكن أن يمارس هوايته للأدب فى حرية ويكسب رزقه .

والتحق بعد فترة بالإذاعة البريطانية ليعمل مذيعاً عربيا ، واستقر به المقام فى لندن . وهناك ظل إلى الآن ، وإن عاد من حين لآخر إلى بلده فى مهام أو فى أجازة للزيارة .

وكانت حياة « الطيب » فى بيئته الريفية فى الشمالية ، وفى أم درمان والخرطوم وفى لندن نبعاً ثراً لقصته ، واستأثرت ذكريات طفولته وصباه بقريته بالجانب

---

(١) نشرها مسلسلة فى مجلة حوار العدد العاشر ومجلة الخرطوم العدد السادس سنة ١٩٦٦

الأكبر من قصصه ، فكان ما أختزنه عن بلده موردآ يملى منه قلمه فى غربته بلندن حيث كتب معظم أنتاجه وبعث به إلى الصحف والمجلات العربية .

ودعم هذا المورد الأساسى قراءات عديدة متنوعة فى الأدب الإنجليزى لكبار الكتاب والشعراء . وإن كنا لا نستطيع أن نضع أصابعنا على واحد بعينه يمكن أن يكون قد أثر فيه ، أو مذهب يمكن أن يكون قد أتخذه لنفسه بين مذاهب الأدب وإن كان قد أعجب بين كتاب القصة العرب بنجيب محفوظ .

فلم يكن يجارى الأتجاه الواقعى فى سماته وموضوعاته ، بل ربما عارضه وناقضه واتجه إلى الرمز . وهو يؤمن بالصنعه فى الفن ، ولايحب الالتزام بمذهب بعينه الحياة أو الفن ، ويرى الإلتزام الوحيد الذى يتمسك به ويخلص له هو المثل العليا فى الحياة ، الحق والعدل والجمال .

ومسرح قصصه القصيرة « نخله على الجدول » ، « وحفنة تمر » ، « ودومة ود حامد » ، وروايتاه « عرس الزين » ، « موسم الهجرة » قرى ومركز مروى بالمديرية الشمالية ، فيها نفح تلك القرى وطابعها وبيئتها بنخيلها وشجرها وسواقيها ، وأهلها الطيبين المؤمنين المحافظين الكادحين ، الذين يعملون بالزراعة على أصوات النواعير والشواديف ، فى زراعة الجروف والحقول على شواطىء النيل الذى ينزل من نفوسهم منزل التقديس .

ويظهر اللون المحلى ، وصبغ البيئة بوضوح فى هذه المجموعة ، لافى موضوع القصة ولا الجو والبيئة ، بل فى مضمونها والأفكار التى تدور فيها ، ويسرى بين سطورها والحوار الذى يجرى على ألسنة شخصياتها ، والعقائد والتقاليد ، واللغة التى يستخدم فيها الكاتب بعض الألفاظ العامية يطعم بها أسلوبه الفصيح ، ويلتزم أن يمثل البيئة الشمالية بلهجة أهلها التى تتميز ببعض الصفات ، وتختلف عن لهجة الخرطوم وغيرها من مديريات السودان الشمالى .

ويخلص الكاتب لوطنه الأول فى غربته بلندن ، ويخلق لنفسه فى ذلك البلد

البعيد الغريب من خياله جواً يعيش فيه بوجدانه يستعيد فيه ذكريات الصبا ومختزن حياته فى « مروى ».ومن دلائل إخلاصه نقل صور القرية من الواقع المعاش إلى جو من النقاء والصفاء ، قد يبالغ فيها الكاتب فيحيلها صوراً مثالية وردية ، ويرى فيها كل شىء جميلا حتى إنه ليذهب مع عشيرته فيما يذهبون إليه من عقائد متخلفة ، وعادات بالية ، وتحس وكأنه يؤمن بها ويعتقدها، بل ويبدو وكأنه يريد أن يقنع القرىء بصحتها وسلامتها .

وأخلص ما يظهر لنا من ثنايا بعض قصصه إيمانه ببعض العقائد الدينية ، بل وما ركز فى قلوب عترته ووجدانهم من ولاء للطائفة الميرغنية ، وإيمان بشيوخها ، وشيوخ الدين من رجال الصوفية ، من مات منهم ومن ظل على قيد الحياة ، ويظهر تعلقهم واصداءه فيما يسمون ، وينقل عنهم من أسماء ، لمشهورى هذه الطائفة أمثال « المحجوب » الذى كرر اسمه فى أكثر من قصة .

وهو حين يبرز هذا الجانب من الحياة فى قريته ، إنما يصدر عن ردفعل الغربة فى نفسه ، وأثر الحياة المادية المسرفة فى ماديتها بلندن على كيانه المعنوى ، وكأنه يمل هذه الحياة الجديدة ، ويحن بروحه إلى حياة قريته الروحية ، يفتح لنفسه باباً للخلاص من قيود المادية .

وفى « دومة ود حامد » وفى شخصية « الحنين » الصوفى المتجول ، « والزين » بطل روايته عرس الزين ، وهو الدرويش طيب القلب يتكشف هذا الجانب الروحى الذى أشرنا إليه فيما يعتقده الناس وما يسيطر على أذهانهم من الأساطير الدينية .

وتقوم قصة « دومه ودحامد » أساساً على الصراع بين الحياة الحضرية الجديدة والعقائد الدينية ، وتتلخص فى عزم الحكومة على إقامة « ماكينة للمياه » ومحطة للباخرة مكان ضريح لشيخ يعتقد فيه أهل القرية هو « ود حامد » يرقد تحت شجرة دوم قديمة فيرفضون هدم الضريح وإزالة الدومة أو إقامة الماكينة مع ما سيجلبه إليهم هذان المشروعان من الخير والنفع ، لكنهم مع ذلك يصرون على بقاء الضريح والدومة فهما رمز لعقائدهم التى يتمسكون بها فى إصرار ولو على حساب التقدم .

ويلخص الموقف كله فى ختام قصته فى الحوار الذى دار بين رجل كبير والشاب المتعلم الذى جاء يزور القرية ويتساءل عما تم فى قصة المحطة والمشروع فيقول :

« وعادت حياتنا إلى سيرتها الأولى ، لامكنة ما ، ولا مشروع زراعة ، ولا محطة باخرة ، وبقيت لنا دومتنا تلقى ظلها على الشاطىء القبلى عصراً ، ويمتد ظلها وقت الضحى فوق الحقول والبيوت حتى يصل إلى المقبرة ، والنهر يجرى تحتها كأنه أفعى مقدسة من أفاعى الأساطير . بيدأن بلدنا قد زاد نصباً رخامياً وسورا حديديا وقبة ذات أهله مذهبة .

ولما فرغ الرجل من كلامه نظر إلى وعلى وجهه ابتسامة غامضة ترفرف على جانب فمه كضوء المصباح الخافت . فقلت له . ومتى تقيمون طلبة الماء والمشروع الزراعى ومحطة الباخرة ؟ فأطرق برهة ثم أجابنى .

— حين ينام الناس فلا يرون الدومة فى أحلامهم .

قلت له — ومتى يكون هذا ؟

— ذكرت لك أن ابنى فى البندر يدرس فى مدرسة ، إننى لم ألحقه بها ، ولكنه هرب . سعى إليها بنفسه . أننى أدعو أن يبقى حيث هو فلا يعود ، حين يتخرج ابنى من المدرسة ويكثر بيننا الفتيان الغرباء الروح فلعلنا حينئذ تقيم مكنة الماء والمشروع الزراعى .. لعل الباخرة حينئذ ترسو عندنا . تحت دومة ود حامد » .

فقلت له ـ وهل تظن أن الدومه ستقطع يوماً ؟

فنظر إلى ملياً ، وكأنه يريد أن ينقل إلى خلال عينيه المتعبتين الباهتتين مالا تقوى على نقله الكلمات .

— لن تكون ثمة ضرورة لقطع الدومة . ليس ثمة داع لإزالة الضريح . الأمر الذى فات على هؤلاء الناس جميعا أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء . يتسع

الدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة »[1]

وهذه القصة ترمز إلى أن فرض التجديد الذى يقلب الأوضاع دون تمهيد لا يقبل بسهولة فى ذلك المجتمع القروى المحافظ بل ويحارب فى عناد ، إنما يتم التجديد وتنتشر الحضارة تدريجاً ، وتتداخل شيئاً فشيئاً مع القديم ، وتغالبه فتغلبه بإنتشار العلم والوعى ووقوف الناس على ما يعود عليهم بالنفع فى ظل الجديد ، فتتحسن أحوالهم ، وعندئذ تحدث المفاضلة فيهجرون تلك العقائد طواعية دون إلزام أو إكراه .

وتعرض علينا « نخلة على الجدول » صورة أخرى من صور الحياة فى قرى الشمالية بالسودان ، ومدى ما يقاسيه أهلها من الفقر ، الذى يغالبونه فى صبر وإيمان ، ومحبة للأرض .

رواية « عرس الزين » :

وهى قصة ، وليست أقصوصة ولا رواية ، تبلغ صفحاتها ٧٢ صفحة من القطع المتوسط ، وتدور أحداثها حول شخصية غريبة إسمها « الزين » وهو اسم شائع فى السودان ، ويكون اختصاراً لاسم مركب زين الدين كما تختصر غيره من الأسماء المركبة مثل سر الختم أو تاج السر فيقال « السر » وتدخل أداة التعريف « أل » كثيرا على الأسماء فى اللهجة السودانية العامية فيقال لنور الدين « النور » . وهكذا .

وقد يكون « الزين » إسما علما بمعنى الحسن أو الجميل .

والزين بطل القصة شاب فى مقتبل العمر ، من الدراويش أو من يطلق عليهم عرفاً لفظ « المبروكين » ، فهو مبروك ، يحبه الناس جميعا ويضمرون له الخير ، وإن كانوا يتخذون منه أحياناً مادة للسخرية والضحك ، يشجعهم عليه ما يبدو على مظهره من الغرابة ، فهو فى شبابه ساقط الأسنان لا يحتفظ منها إلا باثنتين بالفك الأعلى ومثلهما بالفك الأسفل . ويعترى نطقه لعثمة .

---

(1) عرس الزين ص ٥١ — ٥٣

ويصفه الكاتب فيقول :

« .. كان وجه الزين مستطيلا ، ناتيء عظام الوجنتين والفكين ، وتحت العينين وجبهته بارزة مستديرة ، عيناه محمرتان دائما . محجراهما غائران مثل كهفين فى وجهه ولم يكن على وجهه شعر إطلاقا ، لم تكن له حواجب ولا أجفان ، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب .. تحت هذا الوجه رقبة طويلة (من بين الألقاب التى أطلقها الصبيان على الزين « الزرافة ») ، والرقبة تقف على كتفين قويين متهدلان على بقيـة الجسم فى شكل مثلث .. الذراعان طويلتان كذراعى القرد . اليدان غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهى بأظافر مستطيلة حادة (فالزين لايقلم أظافره أبدا) .الصدر مجوف والظهر محدودب قليلا ، والساقان دقيقتان طويلتان كساقى الكركى ، أما القدمان فقد كانتا مفرطحتين عليهما آثار ندوب قديمة ، فالزين لا يحب لبس الأحذية » .

وهو نموذج يوجد فى كل قرية من قرى الشمال بالسودان ، ويجعل المؤلف هذه الشخصية الغريبة قطبا تدور حوله أحداث قصته ، تبتعد عنه حينا حتى تظن أنه اختفى من المسرح ثم تقترب جداً فإذا هو يشارك فيها ويوجه أحداثها وينبض حركتها . ولا يزال المؤلف يزيد فى ملامحه كلما تحرك ويضيف إلى شخصيته أبعاداً جديدة كلما مضى فى القصة .

وقد تبدو فى خطوط هذه الشخصية بعض السمات المتخالفة أو المألوفة ، فبينا نراه درويشاً ، ظريفا ، مهملا فى مظهره إذا نحن نراه مغرماً بالجمال ، يتبع الفتيات الجميلات أين كن . أحب علوية بنت محجوب ، وعزة أبنة العمدة ، وفتاة من البدو تدعى جليلة ونعمة وغيرهن .

ويقول المؤلف إنه « لا يحب إلا أروع الفتيـات جمالا وأحسنهن أدبا ، وأحلاهن كلاما » .

وكان حب الزين لفتيات القرية غريباً ، لأنه كان يصدق فى الاخلاص له ، بينه وبين نفسه ، بينما تتخذه الفتيات ضرباً من التسلي والتفكه ، وتتخذه الأمهات

وسيلة الدعاية لبناتهن كي تروج سوقهن في الزواج « فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته كبوق يدعين به لبناتهن في مجتمع محافظ تحجب فيه البنات عن الفتيان ، أصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان إلى مكان » .

وصورته الجسدية قد توحي بالضعف ، فالمؤلف يصفه بالنحافة ، « فقد كان في الثالثة عشرة والرابعة عشرة نحيلا هزيلا كأنه عود يابس ، وكانت ساقاه نحيلتين لا تكادان تطيقان حمله ، وعيناه غائرتان في محجريهما . ولكنه مع ذلك يملك قوة بدنية تثور حين ينفعل ، فلا يقوى عليه شاب من عمره » .

وبينما هو يهوى الجمال والجميلات ، ويغرى بهن ، ويسخر جهده وعرقه في سبيل خدمة ذويهن ، ويستغل آباء الفتيات هذا الغرام ، لتسخيره في العمل بالمنزل أو الحقل ، بينما هو يفعل هذا كله إفتتانا بالجمال والجميلات ، إذا به يتصل بشذاذ القرية ممن شوهتهم العاهات ، من الرجال والنساء .

« كانت للزين صداقات عديدة مع أشخاص يعتبرهم أهل البلد من الشواذ ، مثل عشمانة الطرشاء ، وموسى الأعرج ، وبخيت الذى ولد مشوهاً ليست له شفة عليا وجنبه الأيسر مشلول » .

ولكن صلته بهؤلاء كانت صلة العطف ، والرحمة ، لأن المجتمع بالقرية لا يعطف عليهم ولا يرحمهم بل يسخر من عاهاتهم ، ويتخذهم هزوا .

« كان الزين يحنو على هؤلاء القوم ، إذا رأى عشمانة قادمة من الحقل وعلى رأسها حمل ثقيل من الحطب حمله عنها ، وهش لها وداعبها . كانت فتاة تخاف من كل أحد ، إذا صادفت امرأة أو رجلا في طريقها إرتعبت وفزعت كأنهم وحوش مفترسة ، ولكنها كانت تأنس للزين ، وتضحك له ضحكتها البكماء المحزنة التي تشبه صياح الدجاج » .

والزين بعد هذا كله « درويش » ، استغلت أمه صفات خلقه وخلقه وما فيهما من الغرابة ، والإتكال ، والصبر ، والهدوء الذى يبلغ أحيانا حد البله ،

والانطلاق الذى يطبعه بطابع الصبية ، فلا تحد حركاته أو أصواته حدود وقار الرجولة .

فهو إذا انفعل قفز من مكانه كالضفدعة واستلق على بطنه وراح يضرب برجليه فى الهواء .

وحين يقام العرس فى بيت من بيوت القرية « تفتش عن الزين فتجده إما مسخراً يملأ القلل والأزيار بالماء أو واقفا فى منتصف الساحة عارى الصدر فى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعابثهن ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار » .

ولم يكن للزين مستقر فى مكان بالقرية ، بل كان جوابا ، لا تكل ساقاه من حمل جسده سيراً من أدنى القرية إلى أقصاها . « ولم تكن أم الزين تبالى أين يقضى ليله ، فقد كان كروح قلق ليس له مستقر ، حيثما أقيم حفل عرس تجد الزين فى فريق الطلحة أو عند عرب القوز ، فى قبلى أو بحرى ، لا يحبسه برد ، ولا عاصفة تهب بالليل ، ولا النيل الطامى فى موسم فيضانه ، تلتقط أذنه بحساسية نادرة زغاريد النساء على بعد أميال فيضع ثوبه على كتفه ويهرول ، كأن شيئا يجذبه إلى مصدر الصوت ، وأحيانا يسطع النور فجأة من وراء كثبان الرمال حين تغدو السيارات آتية من أم درمان فإذا شخص نحيل يخب فى الرمل يميل بجسمه إلى الأمام قليلا وعيناه تنظران إلى الأرض يحث الخطى متجها شرقاً .

يرى الركاب الزين « فيعلمون أن ثمة حفل عرس فى طرف الحى ، فاما صاحوا به حين يمرون عليه وأما أوقفوا السيارة وتحرشوا به ، وأحيانا يسير وراءه كوكبة منهم ، وتقترب زغاريد النساء ، وتتضح معالمها ، ويستطيع الزين أن يميز النساء . أية امرأة زغردت . ثم تبدو الأنوار وتبدو أشباح مجتمعة تصعد وتهبط كأنها شياطين فى وادى الجن . ثم يظهر الغبار الذى تثيره أرجل الناس فى رقصها يتشبث بخيوط الضوء ، وفجأة ينشق الليل عن نداء يعرفه كل أحد

« عول يا أهل العرس ، يا ناس الرقيص. الزين جاكم » وإذا الزين قد قفز كالقضاء واستقر فى حلقة الرقص ، ويفور المكان فجأة فقد نفث فيه الزين طاقة جديدة . ومن بعيد يسمع المرء صيحاتهم يرحبون به: أبشر. أبشر جهابك عشرة ، وحين تموت أصوات النساء فى حلوقهن ، وتطفأ الأنوار ويتراوح الناس إلى دورهم قبيل طلوع الفجر يسند الزين رأسه إلى حجر أو إلى جذع شجرة ، وينام برهة نوماً خفيفاً كنوم الطير » .

وكان إذا ثار تدفقت فى عروقه قوة جبارة لا طاقة لأحد بها . وأهل البلد جميعاً يعرفون تلك القوة الرهيبة الجبارة ويهابونها . وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد . أنهم يرتعدون روعا كلما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرنى ثور جامح استفزه فى الحقل أمسك به من قرنيه ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش ، وطرح به ثم ألقاه مهشم العظام . وكيف أنه فى فورة من فورات حماسه قلع شجرة سنط من جذورها وكأنها عود ذرة . كلهم يعلم أن فى هذا الجسم الضارى قوة خارقة ليست فى مقدور البشر .

وكانت أم الزين لما اجتمع لولدها من هـذه العجائب والنقائض التى لا تجتمع لإنسان تروج أنه ولى من أولياء الله . وقوى هـذا لدى الناس ما لاحظوه من صلة صداقة وود بينه وبين أحد رجال الصوفية الغرباء وأسمه « الحنين » ، وكان رجلا صالحاً منقطعاً للعبادة ، يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم ثم يحمل إبريقه ومصلاته ويضرب مصعداً فى الصحراء ، ويغيب ستة أشهر ثم يعود ولا يدرى أحد أين ذهب.

والزين بعد هذا ولأجل هذا يقع فى نفوس أهل البلد موقفاً خاصاً ، يرون أنه ربما كان نبى الله الخضر ، أو لعله ملاك أنزله الله فى هيكل آدمى زرى ليذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى فى الصدر المجوف والسمت المضحك كصدر الزين وسمته . وبعضهم يقول : يضع سره فى أضعف خلقه.

وتتغير صورة الزين بأوجهها بين العبث والحذر ، والجرى وراء الأعراس

والأفراح، واللعب والضحك المجنون ، والرقص المعربد ، ومضاحكة النساء إلى مصاحبة العباد والزهاد الناسكين ، والعطف على الضعفاء والعاجزين، من مصاحبة الشذاذ المعزولين عن الحياة والناس إلى مرافقة أهل اليسار وشباب القرية العقلاء النابهين ، والتجار ومجالستهم للسمر واللعب والتشاور فى أحوال القرية وأهلها .

شخصية غريبة ، ليست الإنسان العادى الذى تلقاه دائماً فى القرية ولكنها مع ذلك شخصية أليفة إلى أهل القرى فى شمال السودان ، قد لا تكون ملامحها كلها متضمنة فيما يعرفون ويألفون ، ولكنها على أية حال ملامح ليست بعيدة كل البعد ولا غريبة كل الغرابة .

وهى شخصية واقعية أضاف إليها خيال القاص لمسات فنية لتبرز ما أراد لها أن تلعبه من دور فى قصته ، وهى رمز يلف فى طياته كثيراً من خبايا القرية السودانية فى الشمال على ضفاف النيل ، والتى تعيش حياتين ، حياة الدنيا والعمل والكد المجهد وبذل العرق فى سبيل لقمة العيش الضيقة فى تلك الأنحاء الفقيرة ، التى تحيي على شريط ضيق من الأرض الخضراء على ضفاف النيل تستظل بالنخيل وشجر الدوم من لفح الحرور . ويضرب الناس الارض لتخرج نباتاً زرعاً ثم ينتظرون بعده الفرج من الله . وحياة أخرى وراء هذه المظاهر اليومية الدنيوية فيها العقائد الثابتة ، والإيمان بالغيب وأسراره ، وبالقضاء ، والأولياء والكرامات والخوارق ، فالمنطق والمادة والعقل، والقياس الثابت ليست كل شيء فى هذه الدنيا .

وتدور الرواية حول حدث بسيط فى ذاته هو « عرس الزين » أى زواجه وقد أعلن فى القرية أنه سيتزوج فتاة جميلة بنت رجل مرموق مقتدر من أهل القرية واسمها « نعمة » . ويلتقى الناس جميعاً هذا الخبر فى دهشة وحيرة . وهكذا تبدأ الرواية بهذا التساؤل بين النساء الذى يجمع العجب والإنكار .

وتتجلى مقدرة الكاتب فى أنه يفاجيء القارىء بهذا التساؤل . ثم يشده شيئاً فشيئاً إلى كشف أسبابه فى إماطة اللثام عن شخصية الزين نفسه الذى قالت عنه حليمة بائعة اللبن لآمنة إحدى فتيات القرية :

سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يعرس .

وكاد الوعاء يسقط من يدى آمنة. واستغلت حليمة انشغالها بالنبأ فغشتها اللبن.

ويجرى هذا التساؤل على ألسنة نماذج أخرى من أهل القرية . على لسان تلاميذ المدرسة الوسطى ، والناس فى السوق وأمام الدكاكين ... وهكذا .

ويجرى نبض الرواية هيناً هادئا هدوء الحياة نفسها فى تلك الأنحاء، ثم ما يلبث القاص أن يعرض أثناء مسيرة القصة ، وتواتر نبضها مشاهد القرية ، طبيعتها ، وأهلها ، ويجرى الحياة فيها ، وعقائدها ، وجوانب الصراع الظاهر والمستتر .

وترى فيها لمحات من الحياة السودانية فى الحضر والقرى والبادية . وتلمس عادات الناس فى حياتهم اليومية فى العمل والراحة والطعام والشراب، والأفراح والأحزان وما يؤمنون به فى الدين وما يشوب عقيدة عامتهم من الخرافات ، وما يحاوله المتعلمون من نفى تلك الشوائب عن أوهاومهم .

وترى نماذج من الناس فى شخصيات القصة العديدة ، بعضها يستمر مصاحباً الزين ولا ترى منه سوى ملامح صغيرة لاتكاد تبين ، وبعض يكشف عن جوانب واضحة مبينة متكررة فى كل مجتمع .

وأهم شخصيات القصة من الرجال بعد « الزين » الشيخ « الحنين » الرجل الصوفى المتجول الذى يعتقد الناس فى القرية أنه الخضر ولى الله . والذى وعد « الزين » بالزواج من أجمل بنات القرية وتحقق هذا الوعد فى زواجه من « نعمة » وهو الذى خلص أحد شباب القرية الأثرياء من قبضة « الزين » وقد كاد يقتله، فتمت على يديه لهذا السبب توبته وصلاحه .

والشيخ « الحنين » شخصية مألوفة فى المجتمع السودانى إلى الآن ، فرجال الصوفية فيه ، وخاصة فى القرى النائية ، وبين أهل البادية يلاقون أجل التقدير ، ولايزال الإيمان بمعجزاتهم ، وكراماتهم يسيطر على عقول كثير منهم .

ورجال الصوفية يمثلون الدين في تلك الأنحاء . وليس شيوخ العلم ، فإيمان الناس تكون عن طريقهم،» وأكثر أهل السودان أتباع طريقة .

« ونعمة » الفتاة التي تزوجها الزين هي بطلة القصة ، وهي فتاة حلوة، وقورة المحيا قوية الشخصية ، متعلمة تحفظ بعض سور القرآن ، وتعرف القراءة والكتابة، وكانت تحفظ القرآن بنهم وتتلذذ بتلاوته ، وتعجبها آيات معينه منه تنزل على قلبها كالخبر السار ، فكانت تؤثر ما حفظته سورة الرحمن، وسورة مريم وسورة القصص ، وتشعر بقلبها يعقره الحزن وهي تقرأ عن أيوب ، وتشعر بنشوة عظيمة حين تصل إلى الآية « وآتيناه أهله ومثلهم معه رحمة من عندنا » وتتخيل رحمة امرأة رائعة الحسن متفانية في خدمة زوجها ، وتتمنى لو أن أهلها أسموها رحمة . كانت تحلم بتضحية عظيمة لاندرى نوعها،تضحية ضخمة تؤديها في يوم من الأيام فيها ذلك الإحساس الغريب الذي تحسه حين تقرأ سورة مريم .

ونشأت « نعمة » طفلة وقورة، محور شخصيتها الشعور بالمسئولية، تشارك أمها أعباء البيت ، وتناقشها كل شيء ، وتتحدث إلى أبيها حديثاً ناضجاً جريئاً يذهله في بعض الأحيان .

كان أخوها الذي يكبرها بعامين يحثها على مواصلة التعليم في المدارس، يقول لها : يمكن تبقى دكتورة ولا محاميه »،ولكنها لم تكن تؤمن بذلك النوع من التعليم . تقول لأخيها وعلى وجهها ذلك القناع الكثيف من الوقار ، التعليم في المدارس كله طرطشة ، كفاية القراءة والكتابة ومعرفة القرآن وفرايض الصلاة ، .

ويضحك أخوها ويقول : يا كريجى ود حلال يعرسك، وتفك من حججك ».

أفراد أسرتها يقولون لها هذا مع إحساس بالخوف ؛ فهم يدركون أن هذه الفتاة الغاضبة العينين ، الوقورة المحيا تضم صدرها على أمر تخفيه عنهم .

ولما بلغت السادسة عشرة بدأت أمها تتحدث عن الفتيان الذين يصلحون أزواجاً لها : الغنى والمتعلم والوسيم ، والذي أمه وأبوه يصلحان أصهارا . ولكن نعمة تهز كتفيها ولا تقول شيئاً ».

وتتبين هذا التناقض بين شخصيتى « الزين » و « نعمة » ، اللتين يجمع بينهما الكاتب ويؤلف قلبهما بالزواج .

وتقوم عقدة القصة على هذا الجمع بين النقيضين ، والتآلف من الشتيتين ، ويحاول القاص أن يقنع قارئه بإمكان هذا الجمع ، بما يكشف عنه فى باطن شخصية « الزين » من خير وقوة ودين ، وما تاصل فى نفس نعمة من إيمان غيبى عميق تبعه إحساس خفى بالتضحية ، رأتها فى الزواج بالزين . فهو فى النهاية ليس زواجاً عادياً يجمع بين رجل وامرأة ؛ إنما هو زواج تدفع إليه أسرار غيبية ، ويبشر به صوفى من رجال الله . وينتهى إليه الزين بعد تقلب قلبه بين فتيات كثيرات ، وهوى عارض يذهب كلما ذهبت صاحبته إلى غيره . وهو زواج جبرى جاء بقضاء الله .

وقد يرى بعض قراء هذه القصة رمزا ، « فالزين » اسم البطل ، وهو اسم يرمز لمعانى الصلاح والجمال وحسن الخلق ، وضده « الشين » ويجمع معانى القبح والفساد وسوء الخلق . و « نعمة » أيضا أسم الخير الذى ينعم به الله على الناس فحين يقترن الزين إلى النعمة ينشر الخير جناحه على الناس .

وربما لم تطرأ هذه المعانى على ذهن مؤلفها أو عقله ووعيه وهو يكتب قصته ، لكن لاشك أن عقله الباطن أملى عليه ذلك ، وهو يجدد ذكرياته فى غربته ، وينظر إلى وطنه من بعيد ، فيراه وطن الخير والمحبة والسلام والإيمان . حيث يستظل الناس بظل ظليل من السعادة والرضا رغم الفقر والتاخر . على عكس ما يراه فى غربته من تقدم حضارى يشق نفوس الناس فيه على الرغم من مظاهر النعمة المادية .

« سيف الدين » الشاب الثرى ابن الصائغ ، الذى كان يمثل الاستهتار والعبث الماجن فى القرية ، والذى كاد أن يفتك به « الزين » مرة أمام دكان سعيد بالقرية لولا أن تداركه الشيخ « الحنين » . وبعدها تغيرت حياته وانقلبت ، فعاد خيراً ، تائباً ، يصلى الفرائض فى أوقاتها .

يصوره الكاتب فيقول :

« نشأ سيف الدين ولداً واحداً بين خمس بنات ، تدلله أمه ، ويدلله أبوه وتدلله أخواته الخمس ، فكان لابد أن يفسد ، أو كما يقول أهل البلد كان لابد أن ينشأ هشا رخواً ، كالشجيرة التى تنمو فى ظل شجرة أكبر منها ، لا تتعرض للريح ولا ترى ضوء الشمس . ومات أبوه وفى حلقه غصة مريرة منه لأنه أنفق عليه مالا كثيراً لكى يتعلم ، فلم يفلح ، وأنشأ له متجراً فى البلد فأفلس فى شهر ، ثم ألحقه بورشة ليتعلم الصناعة فهرب ، وبعد لأى ووساطة وتشفع نجح فى تعيينه موظفا صغيرا فى الحكومة لعله يتعلم كيف يعتمد على نفسه ؛ لكن لم تمض أشهر حتى جاءته الأنباء تترى من أفواه الأعداء والأصدقاء ، من الشامتين والمشفقين على السواء أن ابنه يبيت ليله كله فى خمارة ولا يرى المكتب إلا مرة أو مرتين فى الاسبوع وأن رؤساءه أنذروه مرارا وهددوا بفصله من العمل ».

وفصل من عمله وجاء إلى القرية ليظل عاطلا ، لا عمل له إلا الفسق والمجون ثم أنه تورط فى الجريمة . ونفى من القرية ليظل « ضائعا » بين الخرطوم وبورسودان وبعض مدن السودان الأخرى .

ومات أبوه الصائغ على مصلاته بعد أن صلى التراويح . وكان رجلا طيباً فمات ميتة كل الرجال الطيبين فى شهر رمضان فى الثلث الأخير منه وهو الثلث الأكثر بركة على مصلاته ».

وجاء الابن سيف الدين فى هيئة غريبة استنكرها أهل القرية . ووضع يده على مال أبيه وعاش عيشة مستهترة يبدد المال الذى ورثه . وكان فى سفر متواصل مرة فى الشرق ومرة فى الغرب . يقضى شهرا فى الخرطوم وشهرا فى القاهرة وشهراً فى أسمرا . لا يجىء البلد إلا ليبيع أرضا أو يتخلص من ثمر . كان نوعا من الناس لم يعرفه أهل البلد فى حياتهم . يجافونه كما يجافى المريض بالجذام .

واستمر سيف الدين فى غيه حتى حدث الصدام بينه وبين « الزين » فى عرس أخت سيف الدين حيث ضرب سيف الدين الزين ضربة شجت رأسه وذهب

يسببها إلى المستشفى . ولما شفى ومضت الأيام ، والتقى الزين بغريمه مرة أخرى أمسك به وكاد يودى بحياته لولا « الحنين » .

ومنذ ذلك الحين تغيرت شخصية سيف الدين ، وانقلبت رأساً على عقب فأصبح ديناً خيراً يحب الناس ويحبونه » .

ولعل هذه الشخصية ترمز للشر الذى يسلم قياده للخير بعد صراع مرير حتى تبقى الحياة.

ثم تأتى بعد ذلك الشخصيات الثانوية من رجال القرية ونسائها على اختلاف درجاتهم .

وأسلوب الكاتب واضح سهل يعتمد على اللقطات السريعة الدالة ، ولا يجرى على طريقة كثير من كتاب القصة فى السودان . من الميل إلى السرد ، بل اتجه إلى طريقة السرد المتصل ، أى ربط الأحداث فى تسلسل ، إنما يورد الحدث ، ثم يقطع ليعود إليه من جديد فيزيده لمحة ، ويضيف إليه لمسة ، كذا لا يميل إلى التفصيل فى الجزئيات إلا بما تقتضيه الضرورة وإن كان يخرج أحياناً إلى الاسلوب المباشر العادى قليل الغور .

ويغلب عليه اللغة الفصحى ، وإن كان يستخدم اللهجة العامية الدارجة فى شمال السودان فى الحوار وهو قليل، وأهل الشمالية يميلون إلى الكسر فيقولون مثلا فى كده « كدى » . وفى بقا بق ... أنا عارفك مستهبل والدّ رب الدرب وفى عرس. عِرس. وإستخدام حرف النداء بحذف الياء فيقولون « آزول » مثلا بدلا من يازول أى يارجل .

ويستخدم العامية فى أثناء الكلام للتعبير عن بعض المصطلحات ، أولا لإختفاء جو الواقع .

ويحاول أن يجرى العامية المفرقة على ألسنة العوام ، ويجرى بعض الكلمات الفصيحة على لسان المتعلمين كناظر المدرسة ، فلم يكن يستعمل فى كلامه لفظة زول كبقية أهل البلد بل يقول « رجل » .

وكذلك كان الشيخ على ، وعبد الصمد يجاريانه فى استخدام الألفاظ الفصحى وقد يستخدم الشيخ على بعض الكلمات الانجليزية فى حديثه، تباهيا مثل «سكندهاند».

ومضمون القصة واضح تنسجه خيوطها ، وتتجمع حوله ، وهو تضامن أهل القرية وإن اختلفوا ، واخاؤهم وإن تعادوا وتصارعوا ، ونسيانهم خلافاتهم أمام الصالح المشترك والخير العام .

وكأن الكاتب يريد أن يقول إن الحياة الإنسانية الصافية فى تلك القرية حيث تخيم الروحانية والمبادىء والقيم الرفيعة التى افتقدتها المدينة ، وضيعها الغرب حين أغرق الشرق العربى الاسلامى فى حضارته المادية ، وأسرف على نفسه فى ابتعاده عن روح الانسانية ، والقيم الروحانية الغيبية التى ربطت الإنسان بالسماء منذ الأبد .

موسم الهجرة إلى الشمال

يخرج الطيب صالح فى هذه القصة عن الشكل التقليدى ، السرد ، إلى طريقة القصة الحديثة « فيض الوعى » . والقصة من حيث الموضوع ليست جديدة ، لأنها حكاية الشاب الشرقى الذى يذهب إلى أوروبا للعلم فيخوض هناك تجارب الحياة وأثرها لديه. وأعمقها عملا فى نفسه تجارب الجنس مع المرأة الأوروبية.

عالج هذا الموضوع كثير من كتابنا وشعرائنا ، وظهر من القصص والتراجم الذاتيه لكبار الأدباء: « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، وقصة الحى الغربى لسهيل أدريس .

والطيب صالح يعالج القضية من وجهة نظر مغايرة ، كما يبنى الحكاية بناء جديداً . والقصة فى الحقيقة قصتان متداخلتان ، قصة المؤلف نفسه يرويها على لسانه . وهو شاب سودانى مثقف ، عاد من إنجلترا إلى قريته فى المديرية الشمالية بالسودان، حيث تدور وقائع القصة الأولى وبعض وقائع الثانية.

والثانية قصة شاب مثقف آخر « مصطفى سعيد » قضى سنوات فى أوروبا للتعليم ، والتقى بعدد من نساء الانجليز وفتياتهم وكانت له معهن أحداث ، يلتقى فيها الجنس بالرغبة فى الانتقام فيقتل بيده غريماته ، أو يسوقهن إلى الموت بأيديهن منتحرات ، ولكن واحدة منهن لم تكن سهلة طيعة، عذبته وتمنعت ، وحمل لها الحب ، أو قل الرغبة فى الحصول عليها رغم هذا التمنع ، بل إن تمنعها زاده إصراراً ولما حصل عليها وتزوجها إنتقم وقتلها .

شعور غريب كان يحثه على الانتقام بالجنس والقتل من فتيات التايمز ، هو الثأر لبلده لاحتلال أبناء التايمز لها وإذلالهم لابنائها ، فحمل سلاحه إلى لندن ليغزوهم فى عقر دارهم . .

ويعود مصطفى سعيد إلى السودان موظفا بالإدارة الانجليزية ، ثم يستعفى، فيأتى إلى بلد المؤلف تلك القرية الشمالية ، وهو غريب عنها ، فيتزوج من إحدى فتياتها الجميلات « حسنة » ، ويختلط بأهل القرية ويعيش معهم حياتهم فيحبهم

ويحبونه ، ويلتق به المؤلف فيسترعى انتباهه لأنه غريب ، ويلتقى الانسان ومن هنا تلتحم القصتان قصة « مصطفى سعيد » و « المؤلف » ، أو قل تبدأ قصة مصطفى سعيد ، يلتق بها إلى المؤلف ، يحدثه عن حياته فى لندن ، ويشارك المؤلف فى بقية القصة على مسرح أحداثها فى القرية .

ويسرع نبض القصة وتتعاقب الأحداث ، يقترب المؤلف من مصطفى سعيد ، ويمتزجان روحا ، ويتعرف المؤلف على زوجة مصطفى الشابة الجميلة (حسنة) ، ويختفى مصطفى سعيد فجأة فى النيل غرقا وهكذا ينتهى غامضا كما ظهر فى هذه القرية غريبا ، وكأنه شخصية أسطورية . . . ويحمل المؤلف عبأه على كاهله ويتم القصة .

تحمل زوج مصطفى للمؤلف حبا . . . وهو فى أعماقة يحمل لها هذا الحب ، لكنه يتردد فى الزواج منها ، ويتقدم أحد رجال القريه ممن اتخذوا من الزواج هواية لارضاء رغباتهم : « ودالريس » الرجل مسن مزواج . . . يأبى إلا أن يبدو شابا ، وأن يتظاهر بالقدرة على النساء . . . والزوج الشابة لاتريد أن تساق إلى رجل لاتحبه لمجرد رغبته فى قضاء رغباته وتحقيق هوايته فى الجنس . . حتى رغم ما يملك من مال ، ورغم حاجتها إلى رجل وهى الأرملة الشابة مطمع الانظار والرغبات . . . ومدار القيل والقال . . .

ويتغيب المؤلف عن القرية إلى الخرطوم زمنا ، ثم يعود فاذا خاتمة المأساة . يضطر والد الأرملة ابنته إلى الزواج وكذا إجماع أهل القرية ، ويدخل « ود الريس » بـ « حسنة بنت محمود » الأرملة الشابة رغما عنها فتنتقم منه بقتله ولم ينل منها . .

تلك هى الحكاية . . . لكن القصة تجرى فى موجات متناغمة ، تحملك هينة كأنها شراع يجرى على مياه النيل السمراء ، يخفق بك مبحراً إلى الشمال فتهب رياح الصقيع من بلاد الانجليز ، ويسوق بك جنوبا فتحملك نسماته الدافئة إلى أرض السودان . . .

يبدأ القصة بقوله :

« عدت إلى أهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة . سبعة أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها أتعلم في أوروبا . تعلمت الكثير ، وغاب عني الكثير ، لكن تلك قصة أخرى . المهم أني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل . سبعة أعوام وأنا أحن إليهم ، وأحلم بهم ، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائما بينهم » .

ويختلط بأهل القرية ويعيش بين أهله وبينهم حياة هادئة رتيبة .. ويلتقى بمصطفى سعيد : « فجأة تذكرت وجها رأيته بين المستقبلين ، لم أعرفه . سألتهم عنه ، ووصفته لهم ، رجل ربعة القامة في نحو الخمسين أو يزيد قليلا ، شعر رأسه كثيف مبيض ، ليست له لحية ، وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد .. رجل وسيم » .

وجاءه مصطفى يحمل هدية : « فخلوت بنفسي ، سمعت نحنحة خارج البيت ، فقمت ، فإذا هو مصطفى يحمل بطيخة كبيرة ، وزنبيلا مملوءاً برتقالا . ولعله رأى الدهشة على وجهي فقال :

— أرجو ألا أكون أيقظتك من نوم . ولكنني قلت أجيئك بعينة من ثمر الحقل تذوقه ، كذلك أحب أن أتعرف إليك . وقت الظهيرة ليس وقت زيارة . أعذرني .

ولم يغب عني أدبه الجم ، فأهل بلدنا لا يأبهون بعبارات المجاملة ...

دققت النظر في وجهه وهو مطرق . إنه رجل وسيم دون شك ، وجبهته عريضة رحبة ، وحاجباه متباعدان يقومان أهلة فوق عينيه ، ورأسه بشعره الغزير الأشيب متناسق تماما مع رقبته وكتفيه ، وأنفه حاد ، منخاراه مليئان بالشعر ، ولما رفع وجهه أثناء الحديث نظرت إلى فمه وعينيه ، فأحسست بالمزيج الغريب من القوة والضعف في وجه الرجل . وكان فمه رخوا ، وكانت عيناه ناعستين تجعلان وجهه أقرب إلى الجمال منه إلى الوسامة . ويتحدث بهدوء ولكن صوته واضح قاطع . حين يسكن وجهه يقوى . وحين يضحك يغلب الضعف

على القوة . ونظرت إلى ذراعيه ، فكانتا قويتين ، عروقهما نافرة ، لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة ، حين يصل النظر اليهما بعد تأمل الذراع واليد تحس بغتة كأنك إنحدرت من الجبل إلى الوادى [١] .

ويخبره مصطفى أنه غريب عن البلد من الخرطوم :

« كنت فى الخرطوم أعمل فى التجارة ثم لأسباب عديدة قررت أن أتحول للزراعة . كنت طول حياتى أشتاق للاستقرار فى هذا الجزء من القطر ، لا أعلم السبب، وركبت الباخرة وأنا لا أعلم وجهتى . ولما رست فى هذا البلد أعجبتنى هيأته ، وهجس هاجس فى قلبى : هذا هو المكان . وهكذا كان [٢] » .

وتعددت لقاءات المؤلف بمصطفى فى مدى شهرين قضاهما أجازة بالبلد . ثم تتحرك الأحداث بلقاء خاص بين المؤلف ومصطفى يحدث فيه الافضاء — يفضى بقصته فى مجلس شراب بعد أن لعبت الخمر برأسه : « . . . ثم فجأة سمعته يتلو شعرا إنكليزيا بصوت واضح ونطق سليم . . » . وتدعو المفاجأة المؤلف إلى أن يتعرف على قصة « مصطفى » فيعرض هذا ثم يفضى إليه :

« سأقول لك كلا ما لم أقله لأحد من قبل . . . »

« . إنها قصة طويلة . . لكننى لن أقول لك كل شىء . . وبعض التفاصيل لن تهمك كثيرا . . » وخلال هذا الإفضاء يعود بنا إلى طفولته ، فنراها طفولة طليقة ، ذكية حرة لا تتقيد بشىء .

« . . لعلنى كنت مخلوقا غريبا . . أو لعل أمى كانت غريبة . لا أدرى . لم نكن نتحدث كثيراً . .

وكنت أحس إحساسا دافئا بأنى حر . . بأنه ليس ثمة مخلوق ، أب أو أم يربطنى كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين . . منذ صغرى كنت أحس أنى مختلف . أقصد أنى لست كبقية الأطفال فى سنى ، لا أتأثر بشىء ، لا أبكى إذا

---

(١) موسم الهجرة إلى الشمال طبع دار العودة ببيروت — الطبعة الثانية ١٩٦٩

(٢) القصة صفحة ١٤ .

ضربت ، لا أفرح إذا أثنى على المدرس فى الفصل ، لا أتألم لما يتألم له الباقون كنت مثل شىء مكور من المطاط تلقيه فى الماء فلا يبتل ، ترميه على الأرض فيقفز .. »

ويقول فى ذكائه :

« .. وسرعان ما اكتشفت فى عقلى مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم .. عقلى كأنه مدية حادة تقطع فى برود وفعالية . لم أبال بدهشة المعلمين إعجاب رفقائى أو حسدهم . كان المعلمون ينظرون إلى وكأنى معجزة . وبدأ التلاميذ يطلبون ودى .. ولكننى كنت مشغولا بهذه الآلة العجيبة التى أتيحت لى . وكنت بارداً كحقل جليد .. لايوجد فى العالم شىء يهزنى » .

ويتم الطفل تعليمه فى الخرطوم ويسافر إلى مصر ويدخل مدرسة ثانوية بالقاهرة .. وهناك يلتقى بمستر روبنسن وزوجته .. وتبدأ الحلقة الأولى من سلسلة مغامراته النسائية ... وفى لقاء بمحطة القاهرة :

« قدمنى إلى زوجته ، وفجأة أحسست بذراعى المرأة تطوقانى وبشفتيها على خدى ... ورائحة جسمها رائحة أوروبية غريبة تدغدغ أنفى ، وصدرها يلامس صدرى ... شعرت وأنا الصبى ابن الاثنى عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل فى حياتى ، وأحسست أن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه بعيرى امرأة أوروبية مثل مسز روبنسن تماما » (١).

وغادر القاهرة إلى لندن « .. كان كل همى أن أصل إلى لندن ، جبلا آخر أكبر من القاهرة ، لا أدرى كم ليلة أمكث عنده ... كان سلاحى هذه المدية الحادة فى جمجمتى ، وفى صدرى إحساس بارد جامد .. »

ويصل إلى لندن إلى عالم جين موريس أحدى ضحاياه .

وحياته قبل لقاء جين موريس حافلة بالنساء ، آن همند ، وشيلا جرينوود ، وايزابيلا سيمور ... وكلهن ضحاياه ...

---

(١) موسم الهجرة ص ٢٩ .

ولكن جين موريس تظل بعيدة عنه ويطاردها «.. لبثت أطاردها ثلاثة أعوام ، كل يوم يزداد وتر القوس توترا ، قربى مملوءة هواء ، وقوافلى ظمأى، والسراب يلمع أمامى فى متاهة الشوق ، وقد تحدد مرمى السهم ولا مفر من وقوع المأساة » (١) .

ويتزوج جين موريس وتكون غرفة نومه ميدان صراع .

وتختلط الصور والأحداث وتتلاقى فى هذه المرحلة من القصة الرموز بالحقائق ، الماضى بالحاضر ، صورة جين موريس بصور غيرها عن سبقها ، ويفرز وعيه فى تيار متدفق أخلاطا من الأحاسيس والصور ... تنتقل من مخدعه إلى قاعة المحاكمة ، إلى مخدعه مع واحدة ثم يرتد إلى الحوار بين القضاة والمحلفين ومحاميه ...

وأعتبر هذا الفصل فى القصة قمتها الفنية ، أو الذروة التى يدور حولها الموج ، يقصدها ليرتد عنها ، منها يصدر وإليها يؤول طوال القصة .

وتعود القصة فى الفصل الثالث إلى القرية ، مع المؤلف وحياته بين أهلها يعرض صور هذه الحياة بين هموم العمل وخلوات الجنس وأحاديثه .

وفى هذا الفصل يموت مصطفى سعيد غرقا ، فتنتهى حياته الغريبة نهاية غريبة ، ويبدأ الفصل بحادث الغرق . لكن قصة مصطفى سعيد لا تنتهى ، إنه يطلع على المؤلف من كل مكان ، من حيث لا يحتسب ، ومن حيث لا يظن ، وكأنه مارد أو جنى يقتحم عليه خلواته ... يذكره به مأمور سابق بالقطار ويروى جانبا من قصته ، ومحاضر بالجامعة ، ومحجوب صديقه بالقرية ، وهو فى القرية يذكره ... تذكره به مجالسه ورفاقه ، بيته ... فى كل أجازة يدهمه طيف مصطفى ، يريد أن ينساه لكن هيهات ...

لم يمت مصطفى سعيد بالنسبة إليه ، لقد اختفى فى مخيلته ووجدانه ، لقد

(١) موسم الهجرة ص ٣٢ .

إمتزج به. غاب عن دنيا الواقع ، وحل المؤلف محله ... مات مصطفى ليتم المؤلف قصته ، أخذ مكانه بوصيته ... أحب أرملته : حسنة بنت محمود ، وأحبته ، ورغبت عن الزواج من أى رجل ، وتمنت الزواج منه وحده ... والأولاد ولدان إعتادا عليه ، وصار لهما ولدا ...

وتتعقد الأحداث فى دنياه الجديدة ، حين يبدى « ود الريس » الرجل المزواج بقريته رغبته فى الزواج من حسنة ، وترفض ، فيغادر البلد إلى الخرطوم ، ليضطر إلى العودة من جديد بعد مقتل ود الريس وانتحار حسنة فى ليلة الزواج ...

وفى ختام حلقات القصة ، أو الأسطورة ، يفتح المؤلف آخر مخازن الذكريات ، حجرة مغلقة دفن فيها أسرار مصطفى سعيد ...

ويدلف من باب حجرة الأسرار وتتابع المشاهد .. كل يلقى ظلا أو ضوءا على ما مر من مشاهد أسطورة مصطفى سعيد :

« المفتاح فى جيبى وغريمى فى الداخل . على وجهه سعادة شيطانية لاشك ؟ أنا الوصى والعاشق والغريم ... أدرت المفتاح فى الباب ، فانفتح دون مشقة . استقبلتنى رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة ... اننى أعرف هذه الرائحة ... رائحة الصندل والند ... وتحسست الطريق بأطراف أصابعى ... أوقدت ثقابا ... وقع الضوء على عينى كوقع الإنفجار ... وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه. أعرفه ولكننى لم أعد أذكره . وخطوت نحوه فى حقد . إنه غريمى مصطفى سعيد ... ووجدتنى أقف أمام نفسى وجها لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد .. إنها صورتى تعبس فى وجهى من مرآة ... اختفت الصورة فجأة وجلست فى الظلام زمنا ... » (١)

ويطوف أرجاء حجرة الأسرار فى الظلام ويتقرى بقية قصة مصطفى سعيد فى صور ومذكرات ، وقصاصات ورق وجرائد قديمة هنا وهناك ، فى هذا

---

(١) موسم الهجرة ص ١٣٦

المكان الذى أراد به أن يخلق جوا أوروبيا فى قرية بالسودان، مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبى المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر ... والصور .. مصطفى سعيد لم يترك لحظة تمر إلا وسجلها للذكرى والتاريخ ... وصور صواحبه : شيلا جرينوود ، وايزابيلا سيمور ، وآن همند ، وجين موريس ولكن صورتها تختلف عن صور الباقيات ، كانت صورهن فوتوغرافية وصورتها كما صورها هو لنفسه كما رأتها عيناه «..وجه مستطيل لامرأة واسعة العينين حاجباها ينعقدان فوقهما . الأنف يميل إلى الكبر ، والفم يميل إلى الاتساع ، والتعبير على الوجه شىء يصعب وصفه فى كلمات . تعبير رهيب محير . الشفتان الرقيقتان مطبقتان كأنها تعض أسنانها ، والفك مائل إلى الأمام بكبرياء . هل التعبير فى العينين غضب أم ابتسام ؟ وثمة شىء شهوانى يرف على الوجه كله . هذه إذن هى العنقاء التى افترست الغول ...»

« كانت ماجنة بالقول والفعل لا تتورع عن فعل أى شىء ... »

لقد أحبها وطاردها ثم ملت الطراد فتزوجها ، ثم قتلها فى ليلة سعادة، ساعة نشوة بخنجر دسه بين ثدييها .

وينتهى طواف المؤلف فى حجرة الأسرار بقصة جين موريس ، ومقتلها على الفراش بخنجر مصطفى ... ويختم القصة بهذا الفصل الأخير وهو يستحم فى نهر النيل تماما كما فعل مصطفى سعيد ، ويشده التيار ويدور به ويخيل إليه أنه سيغرق :

« ... كنت أحس بقوى النهر الهدامة تشدنى إلى أسفل وبالتيار يدفعنى إلى الشاطىء الجنوبى فى زاوية منحنية ... إن عاجلا أو آجلا ستشدنى قوى النهر إلى القاع . وفى حالة من اليأس رأيت أسرابا من القطا متجهة شمالا ... هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هى رحلة أم هجرة ؟ ... وأحسست أنى أستسلم لقوى النهر الهدامة ... وفى اللحظة عينها لمع ضوء حاد كأنه لمع برق .

ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها ، بعدها تحت السماء تبعد وتقترب والشاطىء يعلو ويهبط ... وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوعا . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من الكابوس ....

وتنتهى القصة بخروجه من الكابوس ناجياً يضع قدميه على شط الحياة ...

* * * * * *

وبعد ، فإن قصة موسم الهجرة إلى الشمال حلماً ، أم أسطورة مسافر ، أم هذا وذاك ... على أية حال فإن بناءها وأسلوبها نجحا فى أن يشدا القارىء إليها . لم يعتمد الكاتب أسلوب السرد المباشر القائم على تسلسل أحداث . واتجه بها إلى طريقة كتاب القصة الحديثة والمعاصرة أمثال آلان جرييه وأمثاله . القصة فى ذهن الإنسان هى حلم . حلم حقيقة أو حلم يقظة ، سيان ، يختلط فيها الواقع بالذكر والخواطر ... والحقيقة بالخيال . .

الواقع هنا هو المؤلف بشخصية راوى القصة الطيب صالح ، وميدانها بلده ، تلك القرية فى شمال السودان على ضفاف النيل تحفها غابة النخيل ... وأهله ومواطنوه أمه وجده ، وصديقه محجوب وود الريس ، وبنت محجوب ، ... ومجالس القرية وعاداتها . . وتقاليدها . . وحياتها اليومية ...

والخيال مصطفى سعيد وحياته الماضية فى لندن بين بنات التايمز ... ومغامراته ... ورحلته أو غربته ذلك غير المستقر ، دائما مسرجا بعيره ، أو راكبا شراعا .

وافق فى أسلوبه طبيعة موضوعة بشقيه الحقيقة والخيال ، فهو واقعى حين يصور حياة القرية حياة اليقظة ، وهو رمزى شاعرى حين يعرض لأحداث مصطفى سعيد الأسطورة ... يشوبه عند ذاك الغموض ويحلق فى جو غريب ، وهو يمهد للقارىء فى كل نقلة من الواقع إلى الخيال بمدخل مثير ... وأولها اللقاء الغريب مع شخصية مصطفى وحيدا فى الظهيرة ... وإفضاء مصطفى بأطراف من قصته ... بعد أن شردت من لسانه عبارات شحذت خيال

الراوى ... وتنتهى المداخل المشيرة بالخطوط الأخيرة للقصة أو أسطورة مصطفى فى حجرة الأسرار ...

ويدخل على القارىء بوهم كبير حين يفصل بين شخصية مصطفى والراوى، إلا أنه لا يدعه .. بل لايزال يعاوده من حين لآخر ليربط بينهما حتى يرى الراوى نفسه فى المرآة فى حجرة الأسرار فاذا هو نفسه مصطفى .. ثم يصحو من الكابوس أو الحلم المزعج وهو يجاهد الغرق فى النيل ويرى الطيور المهاجرة الى الشمال .. ويربط لاشك فى ذهن القارىء بين اختفاء مصطفى من قبل فى النيل غرقا ... فلم يعثر عليه وبين هذا الختام .

والقصة لا تهتم ببناء شخصيات سوى شخصية مصطفى سعيد ، وإن كانت البطلات والأبطال تظهر وتختفى لتدور فى فلكه ولتصور الوسط الذى يحي فيه ، أو تحي فيه حقيقة مؤلف القصة الطيب صالح .

وقد نلتقى فى صفحات القصة بصرخات الجنس الحادة ، لكنها تأتى وتروح ، تلعب دورها فى الإثارة وشحذ قوى القارىء وتنساق مع موج الأحداث لتصنع معها عنصراً من عناصرها الأساسية ، بل لعل الجنس هو الصورة العارية للصراع الذى عاشه مصطفى سعيد ، أو الطيب صالح فى بلاد الانجليز فى الغربة ... والغربة والجنس متلازمان ... كل غريب يفكر فى الجنس ... يبحث فيه عن السلوى أو يحقق فيه ذاته .

وغريبنا يحمل سلاحه إلى بلاد الانجليز لينتقم منهم فى بناتهم ...

وماذا يريد الطيب صالح أن يقول ؟ أصحيح أن الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان إلا دمر أحدهما الآخر ... والرجل الشرقى مهما تغرب فإنه لابد يوما راجع إلى أصله وبلده بدافع حنين خفى يطن فى عروقه يسوقه إلى الأرض والطين الذى نشأ فيه ... حنين أبدى إلى حيث خرج الإنسان يعود كما تعود الطيور المهاجرة .

— ٤ —

النبع المر لأبى بكر خالد : رواية سودانية .

وإذا كان الطابع الرومانتيكى يمازج رواية « عرس الزين » ، فان «النبع المر» لأبى بكر خالد تعتمد الواقعية أسلوبا وروحا ومضمونا .

وجو القصة العام هو المجتمع السودانى المثقف فى مدينة الخرطوم العاصمة ، فى سنوات الحكم العسكرى الذى استمر من نوفمبر سنة ١٩٥٨ إلى اكتوبر سنة ١٩٦٤ حيث قضت عليه الثورة الشعبية التى قادتها عناصر اشتراكية من الشباب المثقف الذى آمن بحتمية التغيير الثـــورى والذى تأثر فى قراءاته بالاتجاهات الاشتراكية فى العالم الغربى والشرقى وخاصة بالثورة الاشتراكية فى روسيا ، والثورة المصرية .

وتحكى القصة الأوضاع السائدة فى سنوات الحكم العسكرى من تسلط الشركات الأجنبية وتغلغل رءوس الأموال والمصالح الاستعمارية عن طريق الشركات والمعونات والبرامج المزيفة التى كانت تموه على الناس وتشترى ضمائرهم ، وتجعل منهم عملاء سلبيين يعملون فى خدمة المصالح الاستعمارية .

ويختار المؤلف جماعة من شباب الموظفين فى إحدى الشركات ، بعضهم رجال والآخر من النساء المتطلعات . وبين هؤلاء الثوريون والسلبيون والانتهازيون والرجعيون كأى قطاع من قطاعات الحياة .

وشخصيات القصة الرئيسية من النساء: فتحية البطلة وزميلاتها فوزية وأمينة وليلى، ومن الرجال سعد وسيد ، وكمال ومحمود .

وتعمل فتحية مع سعد وسيد فى مكتب إحدى الشركات، حيث تدور أحداثها الأولى ، وترتبط فتحية بسعد فى قصة زواج عجيب تدفع إليه الظروف ، وتحققه الأحداث على الرغم مما يبدو من التناقض البين بين شخصيتى البطلين .

(١) طبع دار الكاتب العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

ففتحية فتاة عنيدة ثائرة الشخصية ، من فتيات هذا الجيل الجديد للمرأة السودانية التى بدأت تشعر بكرامتها بعد أن نالت قسطا من التعليم وأتيح لها الاختلاط والتحرر من قيود التقاليد الثقيلة التى رانت على المجتمع السودانى زمنا طويلا وكبلت المرأة بأغلال حرمتها من التحرك ، والمشاركة فى أحداث بلدها .

وفتحية هذه ثائرة بكل معنى الكلمة ، ثائرة فى البيت على الأوضاع التقليدية البالية التى فرضتها التقاليد وتريد التحرر منها . وثائرة فى المكتب حيث تعمل مع زميلاتها وزملائها ، وثائرة فى المجال السياسى حيث تشارك فى مناهضة الحكم العسكرى الذى يخيم على السودان ، وتنضم إلى جماعة سرية تقوم بطبع المنشورات المضادة لذلك الحكم .

وتشاركها فى ذلك العمل زميلاتها فوزية وأمينة ، ولكنها تصادق فتاة أخرى هى ليلى ، لا تبدو مثلهن مهتمة بالعمل السياسى ، بل إن طابع المرأة الأنثى يغلب فيها طابع المرأة الثائرة ، فهى مهتمة بالزواج ، وبقضاء أوقات طيبة مع خطيبها و لتمتع بالحياة ومسراتها . وهى خطيبة لأحد الضباط الأحرار الذين يعملون على مناهضة الحكم العسكرى فى تنظيم سرى يتصل بالتنظيم الشعبى عن طريق الجماعة التى تعمل بها كل من فتحية وفوزية وأمينة .

وإذا كانت شخصية فتحية محدودة الملامح منذ الصفحات الأولى للرواية فإن شخصية البطل سعد متغيرة الملامح ، أكثر تعقيداً من شخصية فتحية ، إذ يبدو فى أول القصة شابا انتهازيا يمكن أن يشترى بالمناصب والمال ، وترى فيه الشركة الرجل المناسب للعمل لصالحها مديراً مساعداً للمدير الإنجليزى . وكان سعد هذا قليل الإيمان بنجاح أى عمل سياسى فى البلد ، وهو يائس من الاصلاح ، ولهذا فهو ينتهز الفرصة لينتفع ويتمتع بالحياة .

وتدور أحداث القصة، فإذا بنا نكتشف وراء هذا الظاهر السلبى فى حياة سعد باطنا منهارا ، عندما يقدم على الزواج من فتحية فيتكشف له نقص فى الرجولة ، ربما كان سببا فى موقفه السلبى من الناس ، ووقوفه من مجتمعه موقف الغربة

والرقص ، ومشاركته فى الظلام لسمار الليل ، فى الحياة الصاخبة والليالى الحمراء فى « فيلات » الأجانب الذين يلعبون بأبناء البلد ، بما يقدمون لهم من فتيات ، وما يغرونهم به من كؤوس الخمر تراق على موائد القمار .

ويشارك سعد فى لياليه هذه أحد كبار الضباط المسئولين فى قيادة الثورة ممن كان لهم شأن فى الحكم العسكرى . ولعل كاتب القصة يتأثر فى هذا بأحداث واقعية رددتها الصحف السودانية وكانت لها أصداء بعيدة قبيل انهيار ذلك الحكم .

وتنقلب شخصية سعد أو تكشف لنا عن جوانب إيجابية فعالة بعد أن تنصهر فى بوتقة الثورة الشعبية العارمة فى أكتوبر ١٩٦٤ ، تلك الثورة التى قلبت المجتمع السودانى الواعى رأسا على عقب ، وغيرت من مفاهيمه ومقاييسه فى الحياة ودفعت بالشعب إلى المشاركة الايجابية فى بناء مستقبله ، وفتحت عيونه على مصيره ومن يتربص به على دربه ، وكشفت له عن أعدائه الحقيقيين فى الداخل والخارج .

وترى ذلك الانقلاب نفسه فى سعد ، فتعمل فى نفسه الثورة عمل الكيمياء ، وينصلح ضعفه ، وتعود إليه رجولته مع أحداث الثورة ، ويشارك الثوار ويكون فى طليعتهم .

ويبنى الكاتب قصته على أساس قصتين متداخلتين إحداهما على لسان البطلة . وكأنها مذكرات . والثانية على لسان البطل فى صورة اعترافات يضمنها كراسة يضعها بين يدى زوجه فى حالة يأس ليكشف لها ما أخفاه عنها من أسرار .

وتبدأ القصة الثانية من حيث تنتهى الأولى . ولكنهما تتشابكان وتفسر إحداهما الأخرى .

وتبدأ القصة الأولى على لسان فتحية . تروى بضمير المتكلم أحداث فترة من حياتها قبيل الثورة . فى البيت مع أخويها كمال ومحمود وأمها . حيث ترى معارضة أخويها فى استمرارها بالعمل . وخاصة بعد أن كبرا وبلغا مبلغ الرجولة ولم يعودا فى حاجة إلى أن تعمل أختهما الكبرى لتكسب لهما الرزق . ولكنها تصر على العمل . فالمسألة عندها ليست مجرد مرحلة انقضت . ورسالة

تمت . إنما الأمر أمر مبدأ العمل بالنسبة للمرأة . وتحدث أزمة فى البيت تجتازها فتحية بإصرارها ومثابرتها وتمسكها بالمبدأ، وإقناعها أخوتها وأمها برأيها بعد صراع مرير .

ثم يبدأ الصراع الآخر بينها وبين سعد الذى يزاملها فى المكتب ولم تفكر فى الزواج منه بادىء الأمر ، لأنها كانت تعرف من تصرفاته ذلك الاتجاه الانتهازى ، وكانت على العكس تفكر فى الزواج من الشاب الآخر سيد الذى يشاركها آراءها . ولكن الظروف تضع سعد الانتهازى فى طريقها ؛ وتذعن آخر الأمر لتلك الظروف القهرية ، وتحاول أن تجاريها ، وأن تخادع نفسها ، ولكنها تجد نفسها فى النهاية ضائعة . وتتكشف لها مأساة سعد الداخلية ، فيتحول سخطها عليه إلى عطف ، ولكن شتان بين العطف والحب ، ويرفض سعد ذلك العطف فيفكر فى أن يعوض ما فقده مع فتحية فى فتاة من فتيات الليل زرقاء الدماء ، بيضاء من بنات أوروبا جاءت لتستنزف مبادىء الشباب وقيمهم فى بيت من بيوت الليل بدار الرذيلة - والقمار والخمر يؤمه جماعات من الناس يمسكون بأيديهم السلطة أو يسيطرون على مصادر الثروة . وهكذا كانت تدار البلد من مواخير الليل .

وتتكشف جوانب هذه الحياة فى إعترافات سعد . حتى تقوم الثورة فيستعيد سعد نفسه وذاته ، ورجولته ؛ ويلتقى هو وفتحية فى أتون الثورة ويعودان معا إلى المنزل بعد أن صهرتهما فى تجربتها العارمة .

وتبدأ القصة بإيقاع بطىء ممل أحيانا ، لكن سرعان مايزداد نبض الأحداث وتجذب القارىء إليها شيئاً فشيئاً .

ويناقش الكاتب أثناء الحوار بعض القضايا الحية التى كانت تشغل بال المثقفين من شباب السودان ، وعلى رأسها قضية «الحرية» وقضية المرأة السودانية وحقها فى تقرير مصيرها ، والمشاركة الإيجابية فى بناء المجتمع الجديد .

ويكتب المؤلف قصته بالأسلوب العربى السهل . ولا يخرج من ذلك عن

اللغة الفصحى ، فلا يستخدم العامية حتى فى الحوار ، وحواره كله فصيح ، وربما ساعده على ذلك كونه يجرى بين جماعة من المثقفين ، ولكنه حتى حين يجرى بين بعض شخصياته غير المتعلمة مثل أم فتحية أو فتاة الليل الأجنبية لا يحاول أن يصطنع على لسانهما كلاماً عامياً أو مشوباً بلكنة أعجمية .

وتستطيع أن تقول إن المضمون العام الذى يبرز فيها هنا وهناك بصفة عامة هو مناقشة قضية على جانب عظيم من الأهمية ، هى قضية التزام المثقف بقضايا بلده المصيرية .

ويدور الحوار أو الصراع فى الحقيقة بين شخصية فتحية الفتاة المثقفة التى التزمت بقضايا بلدها فى التحرر والحق فى الحياة الكريمة ، وشخصية سعد الذى بدا طوال الرواية شخصاً غير ملتزم ، يؤمن بالحرية « الليبرالية » أو الالتزام بما يراه هو حقاً وخيراً .

ويتضح التزام فتحية فى مواضع كثيرة من القصة ، فيرد على لسانها (ص٦٥) تخاطب صاحباتها :

— الحقيقة يا بنات إن أى واحدة منا تستفيد من إشراك مجموعتنا فى أمر تتعرض له ، فأنا مثلا قد أفدت كثيرا منكن .

وتؤيدها زميلتها فوزية إذ تقول :

— وما فائدة صداقتنا إن لم تشرك المجموعة فى مشاكلنا .

وتتحدث عن سعد وعن موقفه غير الملتزم فتقول مقابلة بين وضعها ووضعه :

— سعد ليس له ولا شىء ، حتى هذا البلد وليس من المعقول أن أتزوج إنسانا هذا حاله ، أنا التى عشت حياتى كلها أومن ببلدى . كيف يكون حال أطفال يشبون فى بيت يسخر ربه من كل قيمة ويستخف بكل ما هو عزيز .

ويكشف هذا الحوار بين الاثنين عن موقفهما . تقول فتحية :

« حدث أننا كنا نجلس فى « الأكربول » — فندق ومطعم بالخرطوم —

وكان سعد كعادته يتحدث ويثرثر ، ويقول كلاما تافها أصادق عليه فى نفاق كريه ، وفجأة تغير كل شىء شعرت كأن مساً من جنون أصابنى وأحسست بأطرافى تكاد تحترق من نار اندلعت داخلى بلا سابق إنذار .

وسألته باستخفاف :

— ما هى فلسفتك يا سعد ؟

وضحك قائلا :

— فلسفتى ! !

— نعم

— أنا لا أؤمن بالفلسفة يا فتحية

— بعبارة أخرى ، ما هى معتقداتك ؟

— معتقداتى ؟

— نعم

— ليس لى معتقدات خاصة

— أليس لك ولاء لشىء ؟

— أبداً

— حتى الوطن يا سعد ؟

— حتى الوطن

— لا أستطيع أن أفهم

فضحك قائلا :

« أولا أرجو أن تتركى هذه التقطيبة . ثانيا فى رأيى أن الإنسان يولد بلا خيار منه يجد نفسه فى بلد معين عن طريق الجبر ، ويجد نفسه ابنا لأسرة ربما لو ترك له الخيار لكانت أبعد الأسر عنه ، فرأيى أن الإنسان عندما ينضج ينبغى

أن يراجع كل هذه الأشياء ، يرفض ما يرفضه ، ويقبل ما يقبله ، بلا تدخل من الخارج .

— ماذا فعلت أنت ؟

— لم أفعل شيئا

— لماذا ؟

— لأن نفى النفى إثبات

— كيف ؟

— حديثى واضح

— أنت لا تؤمن بشىء

— هذه حقيقة

وذعرت من أفكاره ، وشعرت بخيبة مريرة ، وحاولت أن أفتح له مجالا علة يتراجع فقلت :

— ماذا تفعل يا سعد ، لو هجم عدو على هذا البلد ؟

— لن أهتم لذلك

— كيف

— ليس عندى ما أخاف عليه

— والبلد

— سأرقب المعركة بين العدو الخارجى والمستفيدين من الداخل

— ماذا تعنى بالمستفيدين من الداخل ؟

— بالأمس كانت الأحزاب تتحدث فى نفاق بشع عن الشعب فى الوقت الذى كان فيه رجالها يثرون، ويجمعون الثروات ويشيدون المبانى الفخمة بسرقاتهم، والآن جاء رجال الثورة البيضاء ليثروا أيضا ، ولو جاءت الأحزاب مرة أخرى

لكذبت ونافقت مرة أخرى ، وحاولت أن تعوض ما فاتها من الثراء . فلماذا أحارب العدو الخارجى ؟

— أفهم من هذا أنك يائس من حالة البلد

— هذه حقيقة

— إن كان الأمر كذلك فلماذا لاتؤمن بالمبادىء الاشتراكية التى تسعى لمصلحة الشعب الحقيقية .

— الأفكار الاشتراكية قد تفيد الشعب بعد عشرات السنوات . والذى يحمل هذه الأفكار الآن يعيش ككبش فداء ، ولن يجنى شيئاً . الذين سيأتون من بعده هم الذين سيفيدون من تضحياته . أنا يافتحية سأعيش مرة واحدة لماذا أعرض نفسى للسجن والمضايقة فى العيش ، أمن أجل أن يأتى غيرى فى المستقبل البعيد ويجنى ثمرات عذابى ؟ . »

وفى موضع آخر يدور الحوار الآتى بينهما :

— شد ما تغيرت ياسعد

— الإنسان يافتحية لايتغير من يوم وليلة ولكنه قد يكتشف شيئاً فى نفسه لم يكن يعرفه جيداً .

— أفهم من ذلك ياسعد أنك لاتعنى ما تقول، وأن أحاديثك أيام خطوبتنا كانت مجرد أحاديث — لم تقصد شيئا .

— الحقيقة يافتحية .. لو قلت أننى فعلا لم أكن أقصد شيئا مما كنت أقوله لكذبت عليك، ولكنى عندما أقول شيئاً لاأتعب نفسى كثيرا بالتأكيد من صحته، وإن أتضح لى خلال الحديث أنى مخطىء فإنى أستمر فى الجدل والثبات على قولى الأول .

— ولكن شابا مثقفا مثلك ينبغى أن يعرف أن ما يقوله تؤخذ عليه .

— من الذى يحاسبنى . أنا أكره القيود بطبعى ومن أجل ذلك تولد عندى إحساس بأن لا أهتم ، بأن لا أدع للآخرين فرصة فرض شىء على .

ولكنك تعلم ياسعد أن الحرية المطلقة عبث ، وأن وجودنا فى المجتمع يحتم علينا الالتزام بشىء . »

وهكذا نستطيع أن نتبين من مضمون هذه الرواية أن الكاتب السودانى أبابكر خالد يتجه فيها اتجاها فكرياً وسياسياً واضحاً ، أنه من دعاة التحرر الإجتماعى ، والأخذ بأسباب الحياة الجديدة التى يشارك الشعب بجميع طبقاته فى بنائها من أجل خيره ورفاهيته، ومواكبته للحضارة بعد سنوات طوال قضاها متخلفاً فى عزلته وراء أسوار عالية عتيدة من الجهل والتقاليد البالية .

وتؤكد كذلك ما سبقت الإشارة إليه من اتجاه ظهر بوضوح فى أدب جماعة كبيرة من شباب السودان. وهو التزام الأدب بقضايا الحياة والمجتمع السودانى، ومشاركة القلم مشاركة إيجابية فيها.

(٣)

إنهم بشر : (١) خليل عبد الله الحاج

بدأ بنشرها مسلسلة فى جريدة الناس السودانية .

ومع أن هذه القصة صدرت فى سنوات الانقلاب العكسرى ، وفى ظله ، إلا أنها تعكس حياة قطاع من مجتمع أم درمان العاصمة الوطنية فى سنوات ماقبل الاستقلال أى قبل سنة ١٩٥٥م . وتصور مجموعة من الأحداث التى تقع فى حارة يسكنها جماعة من الناس تختلف طباعهم ونزعاتهم وتتعارض رغباتهم وقد تلتقى أحيانا .

ويعترف المؤلف أنه جرى فى تصويره للجماعة السودانية التى تعرض لها على طريقة نجيب محفوظ فى « زقاق المدق » فيقول فى مقدمته : « ورأيى أنا فى ذلك أنها قصة واحدة طبعاً ، قصة زقاق مدق سودانى ، كما أن زقاق المدق مثلا قصة زقاق مصرى . . . » .

وتدور وقائع الرواية على محورين ،المحور الأول علاقة عاطفية بين شاب

---

(١) طبع العالمية بالقاهرة سنه ١٩٦١ .

مثقف « حسان » وفتاة جميلة من الحى « بثينة » . والمحور الثانى ما يقع بين جماعة من سكان « الحوش » « حوش مرجان » أو الزقاق الصغير، من أحداث قاسية عنيفة أحياناً وشاذة أحياناً، حيث تتصرف بهم المعايش فى ظروف قاهرة، وتدفعهم النزعات والغرائز إلى مسالك غريبة ، ويهتم المؤلف بأن يكشف الجوانب الخفية، والمسارب الدفينة فى مجتمع المدينة الصاخب ، وخاصة فى حياة من يعيشون على هامش الحياة ويحترفون الحرف الدنيئة ، أو التى ينظر إليها مجتمع المدينة كذلك .

وتدور أحداث القصة الأولى بين حسان وبثينة حول حبهما الذى لا يبلغ غايته وهو الزواج بسبب تحكم والدها ، ورغبته فى تزويجها بمن يريد لا بمن تحب ، مع ما بينهما من فوارق السن . ولكنه يرغب فى ثروته ومركزه الإجتماعى . وهى مأساة اجتماعية كانت تعيش ولا تزال فى مجتمعاتنا العربية وإن تخلصت قطاعات كبيرة منها بسبب الوعى الاجتماعى ومشاركة الفتاة فى الحياة والكسب .

وتبلغ المأساة ذروتها فى هذه القصة بزواج الفتاة من الثرى الكبير « وصفى » .

وتقابل هذه القصة قصة أخرى تجرى فى « حوش مرجان » بين رجال يمتهنون مهناً صغيرة وتقوم أساساً بين زوجين « صداقة » وزوجها « قسم الله » و « تيه » وزوجته « الجميل » ، وصاحب « الحوش » عم مرجان حيث تلتقى مصالحهم أو تتعارض ، كما تتلاقى رغباتهم وغرائزهم وتتعارض فى ستر الليل وجدران الحوش .

ويعمل المؤلف على المقابلة بين القصتين أو تلاقى المحورين ، فهو ينتقل من هنا لهناك والعكس ، وبينما تراه مشغولا بعرض الأحداث فى إحداهما إذا به ينتقل فجأة ليكمل الأخرى، ثم يتركها ويعود للأولى وهكذا حتى ينتهى إلى ختام الرواية حيث يلتحم المحوران فى نهاية مفتعلة إذ يتم طلاق بثينة من زوجها وصفى ، ويموت طفلها منه بعد الولادة ليصفو الجو للحبيبين حيث يتم الزواج بين حسان وبثينه ، ثم يتم طلاق تيه لجميل ، ويهب « عم مرجان » الحوش بما فيه لحسان ليبنى عليه بيتاً جديداً ، وعشاً سعيداً للزوجة .

وربما كان فى ثنايا هذه القصة مضمون « برجوازى » حيث تنتهى بأن يرث الشاب المتعلم أولئك الكادحين ، ليبنى على أنقاضهم سعادته وحياته الجديدة وهو وإن خالف مضمون نجيب محفوظ — مع الفارق فى البناء — إلا أنهما يلتقيان فى خيط واحد فى النهاية .

ويبنى قصته على السرد الذى يتخلله الحوار ، وقد يقطع تسلسل السرد بالخروج إلى مخاطبة القارىء ، حيث يقول مثلا (ص ٤٦) « وهو — كما يعلم القارىء — جهم عبوس محب للسيطرة » .

وتستهويه اللوحات ، فيلتقط من حياة مجتمع أم درمان فى الأحياء الشعبية لقطات تفصيلية ، وتتتابع ليوحى بجو القصة العام ، يتخللها حديث عن العادات السودانية والمواضعات الاجتماعية التى تعيش بين الناس .

ويحس القارىء فى بنائه كثيراً من الخلل ، وقد أوقعه فيه إصراره على الربط بين محورى الرواية ، وانتقالاته المفاجئة بينهما .

وشخصياته عادية مسطحة ، ليس لها أبعاد متغيرة ، وهى أقرب إلى النماذج أو الأنماط ذات الأبعاد المحدودة التى نراها فى كثير من القصص . والشخصية الرئيسية هى الشاب المثقف « حسان » الذى نحس بأنه يقتبس قسمات من شخصية المؤلف نفسه . يقول ص (١٦) فى تحديد أبعاده : « إنه من أسرة متوسطة الحال ، وإن كان يعيش مع والدته ، وإنه كان فى شرخ الشباب نحيفاً طويلا ، حسن الصورة ، لكنه على شىء من الحياء حينا والانعزال حينا آخر ، وقد يبدو غريب الأطوار تارة أخرى .

وهو شخص شغوف بالقراءة واقتناء الكتب ومداومة الاطلاع ، فجعلت منه هذه الصفات الذهنية امرءاً جامح الخيال ، ميالا إلى المثل العليا ، شديد الحساسية واستيفاز الشعور . يعمل موظفاً بالخدمة المدنية الحكومية ، فقد أكمل الثانوى ، واضطر إلى العمل نسبة لقلة موارد أمه . وهما — أى حسان وأمه — يعيشان فى هدوء ووفاق » .

والمؤلف أديب ومتعلق بالأدب .

ويبدو أن هذه الثقافة المحدودة فى الثانوى ، والاطلاع الذاتى فى الأدب العربى قديمه وحديثه وخاصة فى القصة المصرية كان زاده اللغوى ، مما ترك آثاره على أسلوبه ، فهو عادى ، يميل إلى الأسلوب الخطابى ، والانشائى ، ويردد القوالب المقررة فى النماذج المدرسية . وقد تدعوه الرغبة فى التحذلق إلى إيراد ألفاظ وعبارات لا تتناسب وما يسوق من القول .

ونلمس عدم التوفيق بين كلام الشخصيات ، وذواتها ، فالفتاة بثينة المتعلمة فى مدرسة أجنبية — كما يقول — تنطق بألفاظ عربية رصينة ، هى نفسها ألفاظ الكاتب وعباراته التى توافق شخصيته ويحس بأنه يلقن الفتاة ما تنطق به فيعتذر بأنها أديبة أو تتقمص شخص أديب ، أو « تدفق القلم فى يدها وكأنها أديبة صغيرة » .

ويجرى حواره فى لغة سودانية عامة مصفاة ، حتى يلائم كما يقول فى مقدمته بين الشخصية وأقوالها . وقد انتهى إلى هذا بعد أن بدأ كتابته بالعربية الفصحى ووجده غير لائق . يقول فى المقدمة :

« وأرى لزاما على أن أذكر أن مسألة الحوار فى هذه القصة أرهقت رأسى بإدمان التفكير ، وذلك أنى كنت عندما كتبتها بادىء ذى بدء كان الحوار يجرى على ألسنة الشخصيات باللغة العربية الكلاسيكية أو الفصحى إذا شئت .

وكذلك كان الأمر عند ما نشرت فصولها الاولى بجريدة الناس ؛ بيد أنى حالما صح العزم على نشرها بدا لى أنه من الغريب الشاذ أن يتكلم سكان « زقاق العمايا » وكأنهم فى حصة المطالعة بالمدرسة الثانوية ، ولكن من الناحية الأخرى ، فإن الحوار باللهجة السودانية الدارجة واسفاه صعب كتابته ، صعب قراءته أحيانا أخرى ، بل إنه يبدو شديد الإسفاف ، مسرف التفاهة معظم هذه الأحيان ، على أنى آثرت الصدق والواقعية ، مضحياً بالبلاغة وإشراق الديباجة العربية » .

وهكذا تبدو « إنهم بشر » نمطاً جديداً آخر من أنماط الرواية السودانية وإن أشتركت مع الأنماط السابقة فى اهتمام المؤلف بتتبع نماذج القصة العربيةفى مصر والتأثر بها وخاصة بقصص نجيب محفوظ . والتأثر بتيار القصة العالمى لمن أتاحت له ثقافته ذلك التأثر .

ثبت المراجع

أولا — الكتب العربية

١ — أبراج الحمام لفؤاد أحمد عبد العظيم قصة سودانية طبع القاهرة ١٩٥٨

٢ — أزمة الجنس فى القصة المصرية لغالى شكرى

٣ — إنهم بشر قصة سودانية لخليل عبد الله الحاج طبع القاهرة ١٩٦١.

٤ — إتجاهات فى الرواية الحديثة لكولن ولسون بمجلة أصوات اللندنية عدد « ٦ »

٥ — أدب المازنى للدكتورة نعمات أحمد فؤاد

٦ — ابراهيم الثانى للمازنى

٧ — ابراهيم الكاتب للمازنى

٨ — الأدب المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف طبع المعارف ١٩٥٨.

٩ بكاء على التابوت لفؤاد أحمد عبد العظيم

١٠ — تحت المصباح الأخضر لتوفيق الحكيم.

١١ — تحت شمس الفكر لتوفيق الحكيم.

١٢ — تطور الرواية العربية الحديثة للدكتور عبد المحسن طه بدر ١٩٦٣

١٣ — توفيق الحكيم للدكتور إسماعيل أدهم طبع مصر ١٩٤٥

١٤ — تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان الجزء الرابع طبع دار الهلال بالقاهرة

١٥ — تأملات فى عالم نجيب محفوظ لمحمود أمين العالم

١٦ — ثورة الأدب للدكتور محمد حسين هيكل

١٧ — ثلاثية نجيب محفوظ للأب ج. جوميه ترجمة د. نظمى لوقا طبع القاهرة ١٩٥٩

١٨ — جدد وقدماء لمارون عبود

١٩ — الحب الكبير لعثمان على نور طبع العالمية بالقاهرة ١٩٥٨ .
٢٠ — حديث الأربعاء ج ٤ لطه حسين .
٢١ — خطوات فى النقد ليحى حقى
٢٢ — دراسات فى القصة والمسرح لمحمود تيمور
٢٣ — الديوان للعقاد والمازنى جزءان
٢٤ — دراسات سودانية للدكتور عبد المجيد عابدين طبع مطبعة مصر بالخرطوم ١٩٥٦ .
٢٥ — دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى
٢٦ — دراسات فى الحضارة الاسلامية للمستشرق ا. ر.جب مترجم
٢٧ — دراسات فى الأدب والنقد للدكتور لويس عوض ١٩٥٩ طبع بيروت
٢٨ — الروائى والأرض للدكتور عبد المحسن طه بدر طبع القاهرة ١٩٧١
٢٩ — رأى فى أدبنا المعاصر لمحمد عطا طبع نهضة مصر بالقاهرة
٣٠ — الرباط المقدس لتوفيق الحكيم
٣١ — زهرة العمر لتوفيق الحكيم
٣٢ — سجن العمر لتوفيق الحكيم
٣٣ — سوق الذكريات لسليمان كشه طبع الخرطوم ١٩٦٢
٣٤ — سر الدموع قصة سودانية لمحمد عثمان على صبار القاهرة ١٩٦٥
٣٥ — صندوق الدنيا للمازنى
٣٦ — عرس الزين رواية ومجموعة قصص قصيرة للطيب صالح
٣٧ — عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم
٣٨ — عشرة أدباء يتحدثون لفؤاد دوارة كتاب الهلال ١٩٦٥
٣٩ — فجر القصة المصرية ليحى حقى

٤٠ — فن القصة عند محمود تيمور لفتحى الابيارى
٤١ — فن القصة لتوماس مان بحث ترجمة ابراهيم يوسف بمجلة المجلة عدد ١٩٥٨/٨/٨
٤٢ — فن القصة للدكتور يوسف نجم
٤٣ — فنون الأدب لتشارلتن ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود
٤٤ — فى قرية مجموعة قصص سودانية لعلى الملك طبع دار الحياة ببيروت ١٩٦٢ .
٤٥ — القصة القصيرة لوست مترجمة
٤٦ — القصة القصيرة لرشاد رشدى
٤٧ — القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر
٤٨ — القصة النفسية الحديثة ليون إيدل ترجمة د. محمود السمرة طبع بيروت ١٩٥٩ .
٤٩ — قضايا أدبية للدكتور محمد مندور
٥٠ — لثمات ولطمات ليوسف السباعى طبع بيروت
٥١ — لوعة الشاكى ودمعة الباكى لصلاح الدين الصفدى طبع المطبعة الشرقية ١٣٠٢ هـ
٥٢ — ماذا يبقى منهم للتاريخ لصلاح عبد الصبور
٥٣ — المختـــار جزءان لعبد العزيز البشرى
٥٤ — المدخل إلى النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط. القاهرة ١٩٥٨ .
٥٥ — مراجعـــات لعباس محمود العقاد
٥٦ — مطالعات لعباس محمود العقاد
٥٧ — موسم الهجرة إلى الشمال روايه للطيب صالح طبع دار العودة ببيروت .

٥٨ — ملامح من المجتمع السودانى لحسن نجيلة طبع الخرطوم ١٩٦٣.
٥٩ — من أدبنا المعاصر للدكتور طه حسين
٦٠ — النبع المر قصة سودانية لأبى بكر خالد القاهرة ١٩٦٧
٦١ — نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر لأنور الجندى
٦٢ — نقد وإصلاح للدكتور طه حسين
٦٣ — هائم على الأرض أو وسائل الحرمان لبدوى عبد القادر خليل طبع القاهرة ١٩٤٥.
٦٤ — الوجه الآخر للمدينة لعثمان على نور طبع الخرطوم ١٩٦٨.

ثانياً : الدوريات :

مجلة الإذاعة المصرية
مجلة آخر ساعة
مجلة الجديد عدد يوليو ١٩٦٥
مجلة الآداب البيروتية مجلة أعداد
مجلة الرسالة مجموعة أعداد
مجلة الرسالة الجديدة مجموعة أعداد
مجلة روزاليوسف « «
مجلة أصوات اللندنية « «
مجلة المجلة « «
مجلة القصة السودانية « «
مجلة حوار البيروتية « «
مجلة الخرطوم « «
مجلة القلم السودانية « «
مجلة «هنا أم درمان» السودانية مجموعة أعداد

مجلة الهـــلال	مجموعة أعداد
صحيفة الأهرام	» »
صحيفة أخبار اليوم	» »
صحيفة الأخبـار	» »
صحيفة الجمهورية	» »
صحيفة الشعب	مجموعة أعداد

ثالثاً : القصص :

نكتفى بالإشارة إليها فى أثناء الكتاب وفى الهوامش .

رابعاً - مراجع أجنبية

1 — Walter Allen : The English Novel (Penguin).
2 — Forster, E.M. : Aspects of The Novel.
3 — Bowra : The Romantic Imagination.
4 — David Daishes : The Novel and The Modern World.
5 — 'Robert Liddel : Some Principles of Fiction.
6 — Jean & Simone Lacouture: Egypt in Transition.

الفهرست

رقم الصفحة

رقم الصفحة

مطبعة الكاتب المصري للطباعة والنشر
٩ ش أبو النصر رأس التين . إسكندرية